

IL SECCHIO DI DUCHAMP

USI E RIUSI DELLA SCRITTURA FEMMINILE IN ITALIA DALLA FINE DELL'OTTOCENTO AL TERZO MILLENNIO

Monica Cristina Storini

Parole diverse

4



Comitato di lettura

Simonetta Buttò (Biblioteca di Storia moderna e contemporanea - Roma)

Claude Cazalé Bérard (Université Paris Ouest Nanterre - La Défense)

Valeria Della Valle (*Sapienza* - Università di Roma)

Patrizia Gabrielli (Università degli Studi di Siena - Arezzo)

Elana Shohamy (Tel Aviv University)

Roman Sosnowski (Jagellonian University - Kraków)

© Copyright 2016 Pacini Editore Srl

ISBN 978-88-6995-131-2

Realizzazione editoriale e progetto grafico



Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto-Pisa
www.pacineditore.it
info@pacineditore.it

Rapporti con l'Università

Lisa Lorusso

Responsabile di redazione

Francesca Petrucci

Fotolito e Stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

Per R.
Sempre.
Per sempre.
Più un giorno.

INDICE

<i>Misurare la distanza, una premessa</i>	» 7
1. Considerazioni "millenaristiche" e metodologiche, a mo' di introduzione	» 11
1.1. Dove eravamo rimaste/rimasti?	» 11
1.2. La cultura delle donne, Eco e il Postmoderno	» 15
1.3. La scrittura femminile e il canone	» 25
I. Tra Ottocento e Novecento	
I.1. I "Misteri del chiostro napoletano" di Enrichetta Caracciolo	» 39
I.1.1. Romanzo, catalogo o memoria?	» 39
I.1.2. Corpo e materno	» 48
I.1.3. L'io e il conflitto	» 58
I.2. "Una fra tante" di Emma	» 64
I.2.1. La vicenda di Barberina	» 64
I.2.2. Città vs campagna; solitudine vs isolamento: Barberina nella folla	» 68
I.2.3. Epifania del corpo: il topos del puer senex	» 74
I.2.4. L'indifferenza femminile: società e lettori	» 83
I.3. "Suor Giovanna della Croce" di Matilde Serao	» 93
I.3.1. Autrice, testo e contesto	» 93
I.3.2. La drammaticità poetica dello spazio	» 96
I.3.3. Le anime semplici: la lettera a Paul Bourget	» 107
I.4. La scrittura delle donne e la Grande Guerra	» 111
I.4.1. Vivere il conflitto da scrittrici	» 111
I.4.2. Le donne e la Prima guerra mondiale	» 115
I.4.3. La figurazione guerresca	» 124
II. Tra Secondo e Terzo millennio	
II.1. Conflitti contemporanei	» 145
II.1.1. Eros e Thanatos	» 145
II.1.2. Corpi, spazi, linguaggi	» 151
II.1.3. E la scrittura, infine?	» 154
II.2. Una guerra contro le donne	» 159
II.2.1. Vittime di genere	» 159
II.2.2. 2005: la famiglia al tempo del femminicidio	» 167
II.2.3. Dalla parte di Caino: una deroga di genere	» 175

II.3. <i>Abitare lo spazio</i>	» 180
II.3.1. <i>Lo “spatial turn”, il noir e la scrittura delle donne</i>	» 180
II.3.2. <i>Spazi reali, spazi simbolici 1: il luogo delle anime di Elena Stancanelli</i>	» 188
II.3.3. <i>Spazi reali, spazi simbolici 2: Lo spazio-corpo di Alda Teodorani</i>	» 196
II.4. <i>Spazi metropolitani</i>	» 204
II.4.1. <i>Torino, una città duplice</i>	» 204
II.4.2. <i>Catania, una città provvisoria</i>	» 209
II.4.3. <i>Uno sguardo all'estero</i>	» 213
II.5. <i>Il caso di Roma, una città circolare</i>	» 216
II.5.1. <i>Da luogo a nonluogo</i>	» 216
II.5.2. <i>Centro e periferia</i>	» 222

I. MISURARE LA DISTANZA, UNA PREMESSA

Ha ancora un senso parlare di letteratura delle donne? E se sì, come farlo, con quali binari metodologici e griglie interpretative? Proprio ora che da più parti si torna a disincarnare la scrittura dai corpi che la producono e a proclamare l'inutilità di sguardi parziali e posizionati che sarebbero utili soltanto a creare dei ghetti scomodi e pericolosi; proprio ora che la complessità è divenuta fra le nostre mani una comoda etichetta con cui trarci d'impaccio in ogni situazione troppo intricata o troppo coinvolgente per sperare di cavarcela a buon mercato, forse è giunto il momento di fermarsi a "misurare la distanza", non solo per capire dove siamo arrivate, ma anche per tornare a considerare il punto da cui siamo partite e mantenere parimenti congiunto, nelle maglie della rete che ci circonda, il percorso che fin qui ci ha portate.

Alcuni anni or sono mi è capitato di ascoltare durante un dibattito, all'interno di un Convegno svoltosi presso la Fondazione Lelio e Lisli Basso di Roma, un intervento, se non ricordo male di Paola Di Cori ¹, nel quale veniva usata la metafora del *secchio di Duchamp*. Come è noto l'artista creava le sue opere sottraendo agli oggetti seriali la loro idea di riproducibilità meccanica mediante la trasformazione della destinazione d'uso: la ruota di bicicletta capovolta, l'orinatoio che diviene fontana, e così via per citare soltanto le sue azioni più famose. Potremmo allora immaginare un'opera di Duchamp che ponga al centro della sua rappresentazione un secchio: esso dovrebbe trasportare l'acqua ed eventualmente versarla dall'alto; ma in realtà il suo fondo è forato. In quel contesto la metafora era stata usata per indicare la perdita – meglio, la dilapidazione – a cui erano stati spesso condannati i saperi delle donne, la cui cancellazione costringeva ogni volta a ricominciare da capo, come se altre prima non avessero tentato nulla, non avessero gettato e costruito le fondamenta da cui riprendere il lavoro: negazione di una genealogia – e dunque di un diritto ad esistere – oltretutto costrizione all'ingratitude.

Vorremmo tornare a quell'immagine, trasformandola in figura delle nuove capacità che scaturiscono proprio dal cambio di desti-

¹ Paola Di Cori mi scuserà se le attribuisco qualcosa che non ha detto e che, forse, non le corrisponde. Tuttavia mi fa piacere sfruttare questa mia insipienza per tributarle il debito che noi – tutte noi – abbiamo con il suo attento, lungo e costante lavoro sulla cultura e i saperi delle donne.

nazione d'uso dell'oggetto e dal conseguente potenziamento della funzione dell'oggetto stesso: il secchio non è più solo un contenitore, non trasporta solo acqua fra due punti più o meno distanti fra di loro, ma è anche un annaffiatoio, cioè alimenta e dà vita durante il percorso ai singoli, casuali spazi che vengono bagnati, rendendo significativo il movimento medesimo dall'uno all'altro dei luoghi da cui il soggetto parte e arriva. E ciò proprio grazie al nuovo uso, o al riuso, che si attua. In questo modo l'inizio, la fine e lo spazio interposto fra di essi formano un insieme unico e inscindibile, significato analitico che l'immagine esprime in maniera sintetica. Ma c'è di più: il singolo punto dell'insieme può diventare posizione da cui guardare alle parzialità che compongono il tutto, le quali restituiscono *una* visione, che è, reciprocamente, ricostruzione discorsiva e narrativa, ancora una volta, del tutto. La tradizione, in certo senso, coincide con tale percorso: la si può prendere in uno o più punti; l'importante è non togliere valore al soggetto parziale che opera il riuso di quanto in quel punto è caduto, per consegnarlo all'uso che seguirà.

Ci sembra una metafora davvero significativa non solo dell'attività interpretativa – possibile – del Terzo Millennio, ma della scrittura delle donne nella sua interezza. È con questa immagine – generale e generalizzante – che ci si è interrogati su alcune delle opere con cui si è scelto di costruire una relazione testuale, per cercare – se possibile – di individuare una ripresa e, nel contempo, un riuso significativo interno alla pratica scrittoria, perché *segno* di una specifica pratica discorsiva.

L'interesse che qui prende forma data – ormai – alcuni anni addietro all'interno della ricerca di chi scrive. I primi risultati possono vedersi in: M. C. Storini, *Spazi reali, spazi simbolici: corpo e scrittura nel "noir" al femminile*, in *"Luoghi" e "nonluoghi" nel romanzo nero contemporaneo*, a cura di E. Mondello, Roma, Robin Edizioni, 2007, pp. 89-112; *Amore e morte: la passione nel "noir" delle donne*, in *L'amore ai tempi del "noir"*, a cura di E. Mondello, Roma, Robin Edizioni, 2009, pp. 55-73; *Da acquasantiera a portacenere: immagini di Roma nella narrativa italiana contemporanea*, in *Roma, paesaggi contemporanei*, a cura di M. Righetti, A. Cosma e R. Ceroni, Roma, Campisano Editore, 2009, pp. 77-88; *Spazi metropolitani nel "noir" delle donne*, in *Le città nelle scritture nere*, a cura di E. Mondello, Roma, Robin Edizioni, 2011, pp. 57-80; *Resistere alla stabilità: il canone letterario in un'ottica di genere*, in *Canoni liquidi. Variazione culturale e stabilità testuale dalla Bibbia a Internet*, a cura di D. Fiormonte (con la collaborazione di B. Ruggeri), Napoli, ScriptaWeb, 2011, pp. 115-130; *La scrittura delle donne in Italia e la Grande Guerra*, in *«Bollettino di Italianistica»*, s.n., XI (2014), 2,

pp. 38-63, *Vittime di genere: immagini di femminicidi nel "noir" italiano*, in *Letteratura della crisi, letteratura del conflitto*, a cura di E. Mondello, Roma, Robin Edizioni, 2014, pp. 47-74; *Le anime semplici di Matilde Serao*, in M. Serao, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, Roma, Edizioni Croce, 2015, pp. V-XXVII; *Narrazioni di luogo: il contributo della letteratura italiana*, in T. Banini, L. Piccioni, M. C. Storini, *Narrazione, memoria, senso del luogo. Un progetto transdisciplinare per la messa in valore degli spazi urbani*, in *La città di celluloidi tra vocazione turistica ed esperienze creative*, Atti della giornata di studio (Macerata, 26 marzo 2015), a cura di E. Nicosia, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», Supplementi, 4 (2016), numero monografico, pp. 146-147. Editori e redazioni ringrazio per aver dapprima ospitato i singoli contributi ed ora per averne tollerato la ripresa.

Non posso infine rimandare alle pagine che seguono senza dichiarare il tributo – di gratitudine e d'affetto – che esse debbono a Lucinda Spera, non solo perché direttrice della collana che le ospita, ma perché esse sono il frutto del lungo, amicale percorso di ricerca, di interessi e di studi che ci ha legato e che, spero, continuerà a legarci ancora per tanto tempo. A tale consuetudine vanno ascritti i meriti – se ci sono – di ciò che segue, a me sola gli errori.

Negli anni di attività fin qui svolta, ho incontrato il lavoro – proprio e di relazione – di molte persone. Se è vero che i ringraziamenti sono diventati *il* genere letterario del Terzo Millennio, come vuole Alberto Asor Rosa², tanto più – oggi – debbono coltivarlo quelle scritture che per tradizione non possono farne a meno e che ritengono essenziale dichiarare una relazione, tracciare una genealogia. E innanzi tutto il mio grazie va proprio ad Alberto Asor Rosa, che mi ha insegnato – tra le moltissime – una cosa fondamentale: mai desistere dal tentativo di accrescere un sapere che vorrebbe pretendersi pacificato.

Il mio interesse poi per la scrittura delle donne non ci sarebbe stato senza la via tracciata da Marina Zancan e la sapienza di tutte coloro con le quali continuo ad avere il privilegio di potermi confrontare: Laura Di Nicola, Patrizia Gabrielli, Elisabetta Mondello, Caterina Romeo, Alessia Scacchi, le dottore e le dottorande del Dottorato in Storia delle scritture femminili e in Studi di Genere, le tante allieve e i numerosi allievi con cui ho la fortuna di coltivare un dialogo di insegnamento e di apprendimento, che va ben oltre la durata legale di un corso formativo.

² A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*. 1965. *Scrittori e massa* 2015, Torino, Einaudi, 2015, p. 376.

Grazie ancora a Tiziana Banini, con la quale abbiamo intrapreso un viaggio nello *spazio* – simbolico e materiale – dei cui i primi esiti posso qui dar conto.

E infine – ultima, perché *prima* - Rossella Russo, a cui il libro è dedicato: con lei ho condiviso tanto lavoro – anche materiale –, letture, discussioni, riflessioni, la cui importanza è andata al di là della ricerca e della conoscenza che cerco di trasmettere, per divenire gli occhi con cui guardare – con lo straordinario privilegio di uno sguardo congiunto – al mondo.

I. CONSIDERAZIONI “MILLENARISTICHE” E METODOLOGICHE, A MO’ DI INTRODUZIONE

1.1. Dove eravamo rimaste/rimasti?

Quando nel 2005 chi scrive si interrogava sulla qualità delle opere letterarie prodotte dalle donne, sulla prassi più adatta per interrogarla e sulle questioni che essa inevitabilmente solleva - sia sul piano euristico che su quello esegetico -, finiva nel contempo con l'individuare la necessità di adottare un “nomadismo metodico e metodologico”:

Forse la possibilità di un collegamento continuo fra teorie e pratica, d'una teoria che nasca guardando alla (e partendo dalla) pratica, come auspicato dai movimenti delle donne degli anni Settanta; della dichiarazione di un posizionamento parziale - del soggetto che scrive e che legge -, piuttosto che di una sua neutralità; della delineazione di cartografie mosse, piuttosto che di rigidi contesti; dell'individuazione di genealogie individuali, piuttosto che di tradizioni universali; di attenzione a figurazioni e simbolici, piuttosto che a immagini e retorica; insomma, del riconoscimento di relazioni mobili fra soggetti, piuttosto che di domini, possono rappresentare oggi la modalità di un discorso migliore sulla scrittura: di uomini e di donne ¹.

Se quel volume costituiva, per l'autrice, un primo tentativo di mettere in atto tali obiettivi, la sua successiva attività di ricerca ha reso sempre più evidente come, in effetti, la permeabilità fra teorie e pratiche interpretative ha finito nel tempo con l'infrangere alcuni confini, favorendo l'esportabilità e l'espandibilità di concetti nati in contesti e campi diversi e, spesso, proprio all'interno delle riflessioni che si venivano via via collegando e innestando con i Women's e Gender Studies.

Mi permetto allora di provare a tirare brevemente le fila di un percorso - principalmente italiano, soggettivo e parziale - per cercare di comprendere con maggiore attendibilità verso quali approdi ci sembra abbia portato l'inizio del Terzo Millennio e per chiederci quali strade e mete ci si possa prospettare nell'attraversare oggi

¹ M. C. Storini, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005, pp. 49-50.

quel territorio sempre più stratificato e complesso che è divenuta la letteratura alla fine del secondo decennio del Duemila.

Per costruire il nostro viaggio, il punto di partenza più significativo ci sembra quello rappresentato dalle riflessioni connesse alla filosofia postmodernista che, come è noto, in letteratura e in Italia cominciano ad avere una rilevanza percepibile intorno agli anni Ottanta del Novecento.

Per ciò che concerne la critica letteraria femminile italiana, potremmo dire che, proprio a partire da quel decennio, essa affianca – sempre più massicciamente e in generale – un’attività di analisi e interpretazione storica dei materiali che via via venivano scoperti o rimessi al centro del dibattito. È il periodo in cui vedeva ad esempio la luce la prima edizione delle interviste alle *Signore della scrittura*² di Sandra Petrignani, volume che registrava la presenza di autrici quali Lalla Romano, Paola Masino, Alba de Céspedes, Maria Bellonci, Laudomia Bonanni, Anna Maria Ortese, Elsa Morante, Anna Banti, Fausta Cialente, Livia De Stefani, nomi che erano, tranne qualche rara eccezione, del tutto ignoti o noti parzialmente non soltanto al grande pubblico, ma parimenti ai critici della letteratura.

La situazione appena descritta permane sostanzialmente inalterata anche nel decennio successivo, nonostante l’organizzazione nel 1988 di un convegno interamente dedicato a *Donne e scrittura* – i cui atti verranno pubblicati nel 1990³ – e l’approdo, nel 1991, a *Linguaggiodonna*⁴, primo *thesaurus* di genere in lingua italiana, vocabolario di termini per la classificazione dei testi, a partire dall’esperienza e dal patrimonio di conoscenza rappresentato da quanto le donne hanno scritto, frutto di un coordinamento su scala nazionale di centri di documentazione e librerie delle donne, nati in seguito all’attività del movimento femminista.

Proprio l’esperienza di *Linguaggiodonna*, fra le tante che si potrebbero ricordare, sta a dimostrare che lo scavo negli archivi pubblici e privati, nei fondi di biblioteca più o meno noti che aveva caratterizzato l’attività di tante ricercatrici attive soprattutto a partire dagli anni Settanta⁵ non era stato inutile, ma che anzi aveva messo

² S. Petrignani, *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1984.

³ *Donne e scrittura*, Atti del seminario internazionale (Palermo 9-11 giugno 1988), a cura di D. Corona, Palermo, La Luna, 1990.

⁴ *Linguaggiodonna*, a cura di A. Perrotta Rabissi-M. B. Peruzzi, in collaborazione con P. Codognotti, Milano-Firenze, Centro di studi storici sul movimento di liberazione della donna in Italia - Libreria delle donne, 1991.

⁵ M. C. Storini, *Lingua, corpo, stile: un percorso bibliografico*, in «FM. Annali del

in luce un dato difficilmente controvertibile – con cui ora bisognava iniziare a fare i conti – e, cioè, il fatto che le donne hanno scritto e molto, tanti testi, di diverso tipo, riportando alla ribalta presenze che non solo non comparivano nel canone ufficiale delle storie letterarie, ma che erano state in alcuni casi completamente cancellate, nonostante avessero prodotto dei veri e propri best-sellers, vendendo milioni di copie e riuscendo ad essere tradotte in decine di lingue straniere, oserei dire, in quasi tutto il mondo. La ricerca imponeva la necessità di *vedere* un *soggetto*, operante, esistente, ma occultato dal discorso egemonico, ora che poteva essere nominato.

L'esito di tale intenso e continuo lavoro ha prodotto all'inizio soprattutto monografie dedicate a scrittrici più o meno note – tra le quali, oltre a quelle già ricordate, Sibilla Aleramo, Gianna Manzini o Luce d'Eramo –, la riedizione di opere dimenticate o, meglio, del tutto scomparse, dal circuito librario, la ricostruzione di biografie intellettuali; o, su altro, ma contiguo versante, la disamina delle fonti, studi sulla donna che scrive e sulla figura femminile come oggetto di rappresentazione, e, infine, numerosi saggi interpretativi.

Tutto ciò ha nel contempo posto al centro del dibattito dati inediti che hanno aperto nuove prospettive di ricerca ⁶. Dal lavoro di scavo documentaristico sono infatti emersi problemi teorici che depongono a favore di una complessità maggiore, di quanto non apparisse a un primo vaglio, dei testi, coinvolgendo questioni di periodizzazione, di genere letterario, di ridefinizione dello statuto stesso della letteratura italiana, tematiche che si sono evolute e hanno assunto spessore via via sempre più rilevante quanto più le donne venivano ricollocate all'interno del sistema e della tradizione letterari italiani. Insomma è proprio l'assenza dal canone che ha portato a interrogarsi su come il canone stesso funzioni, con quale metodo si sia costituito, per evidenziarne certamente i guasti, ma anche, e soprattutto, per prevenirne di futuri. Ma su di ciò tornerò in seguito.

In un certo senso l'esito migliore delle culture e dei saperi delle donne è stata, a mio modo di vedere, un'operazione insieme di conservazione e di innovazione, di costruzione e di decostruzione, di

Dipartimento di Italianistica», 1994, pp. 203-224 e L. Fortini, *Donne scrittrici nella letteratura italiana. Un percorso critico*, ivi, pp. 225-245.

⁶ Sono esempi di raccolta e diffusione di dati nuovi il primo lavoro di C. Salaris su *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, in AA. VV., *I luoghi del Futurismo (1909-1944)*, Atti del Convegno Nazionale di Studio, Macerata, 30 ottobre 1982, Roma, Multigrafica, 1986, pp. 193-204 e il volume *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Venezia, Marsilio, 1983.

preservazione dei dati più positivi della stabilità e di incentivazione degli esiti di liquidità⁷: conservare i testi, conservare i metodi (utili), produrne dei nuovi. E tutto dopo aver attentamente e criticamente vagliato testi, metodi, canoni consolidati. I fattori che ho, sia pur brevemente, fin qui ricordato si sono infatti nel tempo alimentati di un'incessante attività di smontaggio e rimontaggio della tradizione che ha dimostrato *come* quest'ultima abbia dominato, *come* abbia escluso, impedito e messo a tacere la voce di soggettività specifiche, *cosa* abbia scelto e *cosa*, al contrario, abbia rifiutato.

Se, ad esempio, l'interpretazione "canonica" delle origini della letteratura italiana confinava il ruolo letterario delle donne, tranne rarissime eccezioni, a quello di muse ispiratrici e di dedicatorie delle opere stesse, soprattutto per la lirica d'amore⁸ – da quella siciliana a quella siculo-toscana e al Dolce Stil Novo; da Dante a Petrarca e a Boccaccio –; il lavoro di scavo e di analisi ha iniziato ad attribuire rilievo diverso a figure come quelle delle mistiche – Chiara d'Assisi, Margherita da Cortona, Giovanna d'Arco, ecc.⁹ –, delle eretiche – Margherita Porete, Guglielma e Maifreda¹⁰, ecc. –, o addirittura delle streghe, attivissime e faconde produttrici di scrittura¹¹.

Mi sono soffermata soltanto su questo snodo cronologico – ma osservazioni analoghe potrebbero farsi per altri momenti *topici* della nostra storia culturale, come il Cinquecento, il Settecento o l'Ottocento –, perché già in tale frangente appaiono alcune questioni centrali: l'assenza di scrittura femminile dipende dalle modalità con cui il sistema di selezione ha conservato ed eliminato i dati, distinguendo ciò che, a norma dei caratteri prescelti come validi, valeva la pena trasmettere; se si cerca all'interno dei generi "istituzionali" si rischia di *non vedere* le scritture appartenenti a forme *altre*; se si ritengono determinati soggetti incapaci di produrre scrittura "alta", in

⁷ Adotto qui il termine – relativamente alle questioni che concernono il canone letterario – nell'accezione promossa dal volume *Canoni liquidi. Variazione culturale e stabilità testuale dalla Bibbia a Internet*, a cura di D. Fiormonte, con la collaborazione di B. Ruggeri, Napoli, ScriptaWeb, 2011.

⁸ Cfr., per tutto questo, M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

⁹ Cfr. *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi e C. Leonardi, Milano, Marietti, 1996.

¹⁰ L. Muraro, *Guglielma e Maifreda*, Milano, La Tartaruga, 1985 (20032); Ead., *Lingua materna, scienza divina. Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*, Napoli, D'Auria, 1995.

¹¹ Ead., *La signora del gioco. Episodi della caccia alle streghe*, Milano, Feltrinelli, 1976.

cui sapere e *logos* siano dominanti, ancora una volta l'esito è la loro cancellazione dalla memoria e dalla tradizione "ufficiali". E, infine, siamo proprio sicuri, nel caso specifico, che leggere le origini con quel canone degli autori, dei generi letterari, delle forme alte/basse di scrittura e così via, ci faccia *conoscere*, cioè *vedere*, la produzione letteraria di quei secoli con una sufficiente, seppur sempre parziale, fedeltà alle sue caratteristiche oggettive? Se oggi si tende nella ricostruzione dei sistemi letterari a far posto ai dati della cultura materiale, alla trattatistica, alla memorialistica, a scritture che fino a qualche decennio fa si sarebbero considerate non attendibili, lo si deve alla caduta di alcuni tabù "canonici", smantellamento al quale la scoperta e lo studio delle scritture femminili hanno sicuramente contribuito in maniera determinante. Esse hanno portato a ridefinire il rapporto dei soggetti produttori con il linguaggio, con le figurazioni, con la tradizione, cioè con il simbolico, nel tentativo di disegnare le specifiche e individuali genealogie; a rivedere il legame con i generi letterari, non solo attraverso la ridefinizione delle forme *normali* e *normate* (racconto, romanzo, lirica), ma spingendo ad accettare come letterari anche i generi *non istituzionali*, quali le prediche, le lettere, i trattati e così via, e studiandoli tutti in rapporto reciproco fra di loro: diario, memoria, scrittura di vita, del sé o dell'io si sono posti così in collegamento evidente e problematico con la letteratura colta, la letteratura occasionale, la letteratura grigia dei movimenti. Inevitabilmente ciò ha portato anche ad una modifica del concetto di fonte, mettendo in luce un inedito intreccio tra oralità e scrittura, biografia e arte, ecc.

1.2. *La cultura delle donne, Eco e il Postmoderno*

Perché tutto ciò sia potuto risultare incisivo, innovativo e produttivo c'è voluta, sicuramente, la spinta dissacratoria operata sia dal Decostruzionismo che dal Postmoderno, contesto gnoseologico nel quale, non sorprendentemente, si sono formate la maggior parte delle filosofe e pensatrici del secondo Novecento.

Sul primo, nello stesso anno in cui vedeva la luce il volume più sopra ricordato, chi scrive faceva alcune osservazioni che mi sembra utile riprendere. Ricordando l'operazione di scavo operato dalle prime indagini letterarie sulla scrittura delle donne, si notava che leggere

ciò che non è stato ancora letto, conoscere ciò che non è stato prima conosciuto dice qualcosa anche su ciò che, al contrario, è sempre stato letto e conosciuto. Soprattutto sul perché questo sia accaduto. In altre parole, pone la *differenza* come *criterio euristico*.

Tuttavia c'è diversità fra questa differenza e quella «*differance*» che veniva definita, innanzi tutto, dalla filosofia di Jacques Derrida, e a cui pure parte della critica femminista ha guardato e tuttora guarda, soprattutto in alcune delle sue componenti di ispirazione francese. È comprensibile il fascino derivante per il pensiero delle donne dal posizionare il concetto di differenza alla base del linguaggio e dell'intero sistema semiotico-culturale che da esso scaturisce. Anzi, meglio ancora, la nozione di *differance* che, come la nuova grafia francese cerca di sottolineare, è al contempo ciò che si definisce per differenziazione da e che è prodotto di deferimento, di spostamento verso *altro* ¹².

Ma se si appropriava di tale qualità insita nel concetto di *differance*, nel contempo la critica femminista sottolineava fortemente

che quell'*arbitrarietà* e quelle *relazioni differenziali* che governano il gioco dei segni giungono alla semiosi e alla scrittura individuali già elaborate, tradotte in un simbolico che struttura preventivamente le differenze, secondo significati, categorie, meccanismi di potere e di dominio interni al sistema culturale di appartenenza, che nella sua declinazione occidentale è essenzialmente maschile, patriarcale ed eterosessuale. Questo dato non investe solo la differenza sessuale, ma tutte le differenze che delineano i soggetti, le identità individuali dei singoli, in una parola l'intera differenza di genere. Con una differenza e un'*arbitrarietà* complesse giocava, insomma, forse senza saperlo veramente, il decostruzionismo post-strutturalista, senza denunciarne l'intima natura, senza disincrostarle dalle loro pretese di universalità, neutralità e oggettività, senza, in una parola, assumerle ¹³.

Così, mentre da una parte si appropriava di uno sguardo e di un'operatività esegetica volta a stabilire nella relazione fra io e altro l'origine della semiosi, la riflessione delle donne sottolineava la necessità di porre questa stessa relazione in guardia dall'universalità introiettata propria del linguaggio, del sapere e della conoscenza tutta, almeno in ambito occidentale: in altre parole da quelli che potremmo definire gli stereotipi – linguistici e non – che formano il discorso/narrazione su/intorno a qualcosa.

Anche quanto veniva producendo in quello stesso torno di tempo più specificamente il discorso postmodernista viene sottoposto ad un analogo atteggiamento critico, contemporaneamente di accettazione e repulsione, di comprensione e destrutturazione che, a mio modo di vedere, caratterizza l'ermeneutica femminile più avvertita.

Non ho naturalmente alcuna intenzione di riassumere, né di

¹² M. C. Storini, *Per una riflessione di genere sulla teoria della letteratura*, in «Bollettino di Italianistica», n.s., II (2005), 2, p. 86.

¹³ *Ivi*, p. 88.

riproporre quanto il dibattito sul Postmoderno ha prodotto in Italia o all'estero ¹⁴. Ciò che mi preme di più, ancora una volta, è di trovare una confluenza/differenza di "punti di vista" o una rideclinazione soggettiva e parziale, a partire dall'ottica proposta, che conservi un valore di esportabilità e fruibilità dai saperi e dalle culture delle donne ai saperi e alle culture di uomini e donne, naturalmente nell'ambito che mi è proprio, quello della letteratura, nella fattispecie italiana.

Costruirò dunque un discorso "a margine" di quello che può essere considerato il testo di riferimento del postmoderno letterario italiano, le *Postille a «Il nome della rosa»* ¹⁵ di Umberto Eco, soffermandomi sulle implicazioni teoriche di alcune affermazioni a prima vista esclusivamente ed esplicitamente provocatorie.

La prima – e di certo la più gravida di conseguenze – riguarda le motivazioni che hanno spinto Eco a redigere *Il nome della rosa*: «Ho scritto un romanzo perché me ne è venuta voglia [...]. Avevo voglia di avvelenare un monaco» ¹⁶. La questione che essa pone a tema è evidente: la negazione di ogni responsabilità etica dell'autore nei confronti di ciò che produce. Di qui la resistenza a porsi come archetipo, garante e custode del valore del testo e, dunque, come l'unico capace di rivelarlo. L'autore dovrebbe al contrario astenersi da ogni tipo di ingerenza, debita o meno debita; dovrebbe evitare di collaborare – anche indirettamente o marginalmente – alla costruzione del significato; anzi non dovrebbe dare *un* senso, quanto piuttosto meravigliarsi degli «effetti di senso a cui non si era pensato», dato che «il testo è lì e produce i propri effetti di senso» senza alcuna collaborazione da parte dell'*auctoritas* che l'ha posto in essere ¹⁷: «Un narratore non deve fornire interpretazioni della propria opera, altrimenti non avrebbe scritto un romanzo, che è una macchina per generare interpretazioni» ¹⁸. Meccanismo, quasi automa, dotato di vita propria il romanzo sembra dunque trovare nell'*auctor* esclusivamente il *medium* casuale attraverso il quale venire al mondo, a tal punto che il saggista non si perita di affermare che il significato di un romanzo in alcuni punti può essere del tutto occasionale,

¹⁴ Su ciò si veda il bel libro di M. Jansen, *Il dibattito sul Postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati editore, 2002.

¹⁵ U. Eco, *Postille a «Il nome della rosa»*, in «Alfabeta», 49 (giugno 1983), ma cito dall'edizione allegata al romanzo, Milano, Bompiani, 1984.

¹⁶ *Ivi*, p. 12.

¹⁷ Tutti i riferimenti *ivi*, p. 9.

¹⁸ *Ivi*, p. 7.

prodotto, per esempio, tanto della fretta, come di qualcosa inserito all'ultimo momento nelle bozze. E precisa:

L'autore dovrebbe morire dopo aver scritto. Per non disturbare il cammino del testo [...].

L'autore non deve interpretare. Ma può raccontare perché e come ha scritto. I cosiddetti scritti di poetica non servono sempre a capire l'opera che li ha ispirati, ma servono a capire come si risolve quel problema tecnico che è la produzione di un'opera ¹⁹.

La *funzione poetica* del messaggio letterario, di jakobsoniana memoria, viene così sostituita dall'*effetto poetico*, consistente nella «capacità, che un testo esibisce, di generare letture sempre diverse, senza consumarsi mai del tutto» ²⁰. Preservata dalla consunzione e sottratta al destino dei mortali – per dono divino? –, l'opera è tale proprio perché appare avulsa dal corpo-vissuto che l'ha prodotta, scissa da ogni legame identitario con il soggetto che l'ha generata e che potrebbe, al massimo, descrivere le tecniche materiali, le procedure oggettive che ne sono all'origine – costruire, cioè, narrazione («raccontare») –, cosa che, naturalmente, Umberto Eco fa puntualmente per quello che riguarda la sua gestazione del *Nome della rosa*, almeno a livello delle scelte formali che lo hanno condotto verso il racconto storico:

per raccontare bisogna anzitutto costruirsi un mondo, il più possibile ammobiliato sino agli ultimi particolari [...].

Occorre crearsi delle costrizioni, per potere inventare liberamente [...]. In narrativa la costrizione è data dal mondo sottostante. E questo non ha nulla a che vedere con il realismo (anche se spiega *persino* il realismo) [...]. Faceva parte del mio mondo anche la Storia [...].

[...] alcuni elementi, come il numero degli scalini, dipendono da una decisione dell'autore, altri, come i movimenti di Michele [da Cesena], dipendono dal mondo reale, che per avventura, in questo tipo di romanzi, viene a coincidere col mondo possibile della narrazione [...] i personaggi sono costretti ad agire secondo le leggi del mondo in cui vivono. Ovvero, il narratore è prigioniero delle proprie premesse ²¹.

La tecnica domina la parzialità individuale ed è legata alle *forme* che la tradizione – cioè la *storia* della Storia come tema strut-

¹⁹ *Ivi*, pp. 10-11.

²⁰ *Ivi*, p. 11.

²¹ *Ivi*, pp. 16-19.

turante del romanzo – ha consegnato al narratore contemporaneo: morto l'autore reale, morto il *sensu* che la Storia riveste nel suo progredire, morto il *progresso* storico, resta soltanto il suo astratto potere strutturante. Ed infatti Eco – più moderno qui di quanto non sia postmoderno – delinea una breve descrizione dei tre *modi* tradizionali di raccontare il passato. Innanzi tutto quello rappresentato dal *romance*, nel quale esso si costituisce

come scenografia, pretesto, costruzione favolistica, per dare libero sfogo alla immaginazione. Dunque non è neppure necessario che il *romance* si svolga nel passato, basta che non si svolga ora e qui e che dell'ora e del qui non parli, neppure per allegoria. Molta fantascienza è puro *romance*. Il *romance* è la storia di un *altrove* ²².

A questa prima forma, Eco affianca quella del *romanzo di cappa e spada*, in cui il passato è, per così dire, più realistico e storico, in quanto è riconoscibile: vi agiscono, cioè, personaggi conosciuti, già registrati nel sapere collettivo, che compiono azioni note, oppure atti ignoti che, tuttavia, non contraddicono ciò che riporta l'enciclopedia. È sul piano *dell'interiorità finzionale* che si consuma il legame con i valori universali, poiché i tipi immaginari – che pure vengono introdotti, ma sempre in accordo con il possibile storico – manifestano sentimenti che potrebbero appartenere anche a personaggi di altre epoche.

L'ultima tipologia di narrazione del passato coincide con il *romanzo storico*, a plasmare il quale non serve che i personaggi siano riconoscibili in termini di enciclopedia, poiché, secondo quanto già diceva Manzoni delle figure di fantasia introdotte nel suo capolavoro, vicende e personaggi quand'anche inventati, presentano qualità e caratteristiche tali che sarebbero potuti esistere e agire soltanto nel tempo storico prescelto.

Alla forma del romanzo storico spetta tuttavia un compito ulteriore, che è appunto, interpretativo: esso deve «non solo individuare nel passato le cause di quel che è avvenuto dopo, ma anche disegnare il processo per cui quelle cause si sono avviate lentamente a produrre i loro effetti» ²³. O, in altre parole, dare il *sensu*.

Il problema – che prima sembrava aggirato e superato attraverso la consegna al testo stesso della responsabilità semantica – passa ora, al contrario alla forma, o se si preferisce, al tema del genere let-

²² *Ivi*, p. 42.

²³ *Ivi*, p. 44.

terario, significativamente in collegamento con la funzione di un'altra figura fondamentale del processo creativo, quella del pubblico: «in un romanzo storico [...] si narra anche per chiarire meglio a noi contemporanei cosa sia accaduto, e in che senso ciò che è accaduto conti anche per noi»²⁴. Il significato risiede dunque nell'*allegoria*, giace sul piano simbolico: ma chi *deposita* sul significante narrativo esterno il senso profondo del narrato?

Alla scomparsa dell'autore si accompagna – anzi deve giocoforza accompagnarsi – una vitalità esplosiva da parte del lettore, che – in perfetta coerenza con la riflessione post-strutturalista cui Eco inevitabilmente guarda – è matrice dell'illimitata semiosi testuale:

sia che si creda di parlare a un pubblico che è lì, soldi alla mano [...], sia che ci si proponga di scrivere per un lettore a venire, scrivere è costruire, attraverso il testo, il proprio modello di lettore [...].

C'è uno scrittore che scrive solo per i posteri? No, neppure se lo afferma, perché, siccome non è Nostradamus, non può che configurarsi i posteri sul modello di ciò che sa dei contemporanei. C'è un autore che scriva per pochi lettori? Sì, se con questo si intende che il Lettore Modello che egli si configura, nelle sue previsioni ha poche possibilità di essere impersonato dai più. Ma anche in questo caso lo scrittore scrive con la speranza, neppur troppo segreta, che proprio il suo libro crei, e in gran numero, molti nuovi rappresentanti di questo lettore voluto e perseguito con tanta acribia artigiana, postulato, incoraggiato dal suo testo.

La differenza è se mai tra il testo che vuole produrre un lettore nuovo e quello che cerca di andare incontro ai desideri dei lettori tali quali li si trova già per la strada²⁵.

La sorpresa risiede tuttavia nello strumento con cui Eco ha pensato, attraverso il *Nome della rosa*, di stimolare la nascita di un pubblico diverso, svincolando il *divertimento* come pratica pedagogica dall'ostracismo a cui per lungo tempo la cultura occidentale lo aveva condannato:

Un testo vuole essere una esperienza di trasformazione per il proprio lettore [...].

E siccome volevo che fosse preso come piacevole l'unica cosa che ci fa fremere, e cioè il brivido metafisico, non mi restava che scegliere (tra i modelli di trama) quella più metafisica e filosofica, il romanzo poliziesco [...].

Volevo che il lettore si divertisse. Almeno quanto mi stavo divertendo io [...].

²⁴ Ivi, p. 24.

²⁵ Ivi, p. 29.

È indubbio che il romanzo moderno ha cercato di deprimere il divertimento della trama per privilegiare altri tipi di divertimento. Io, grande ammiratore della poetica aristotelica, ho sempre pensato che, malgrado tutto, un romanzo deve divertire anche e soprattutto attraverso la trama ²⁶.

La scelta del romanzo poliziesco risiede dunque nella sua natura eminentemente filosofica, che pone al centro un'interrogazione metafisica (chi è il colpevole?), a risolvere la quale è necessario ricorrere alla congettura ²⁷, cioè all'individuazione di una logica esplicativa – ovvero sia, ancora una volta, di *un senso* –, criterio semantico che sembrerebbe rientrare dalla finestra, una volta espulso dalla porta principale. È tuttavia un trabocchetto al quale Eco riesce a sottrarsi, definendo lo spazio della *congettura* come uno «spazio a rizoma [...]: ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato», e facendo ricorso ad un'immagine destinata ad avere un sorprendente successo nel dibattito a venire, quella della rete ²⁸. Si tratta dunque di *una* soluzione, un'*ipotesi* che in quanto tale risente contemporaneamente dello *status* della provvisorietà e di quello della precarietà, sempre sul punto di venir spiazzata da altra e più convincente – quantunque anch'essa transitoria – congettura. Attraverso tale forma concettuale, il lettore ingenuo dovrebbe entrare «a contatto diretto, senza mediazione dei contenuti, con il fatto che è impossibile che ci sia *una* storia» ²⁹. L'intuizione sarebbe sicuramente condivisibile da parte della cultura e dei saperi delle donne, ma a patto di precisare che essa non nega la responsabilità del soggetto produttore: la rende soltanto condivisa e condivisibile con il soggetto fruitore, declinandola nella molteplicità delle storie che scaturiscono dalla relazione posta dal – e nel – testo fra autore/autrice e lettore/lettrice. E tale affermazione è parimenti estensibile all'intero ambito dei fenomeni linguistici – di cui il prodotto di cui stiamo parlando fa sicuramente parte –, fattura propriamente dell'ambiguità e dell'informalità del codice e, dunque, di per sé semioticamente significativa solo grazie a ipotesi decifratorie. Ma la cooperazione semiotica è di per sé impossibilità di esistenza di un senso e, dunque, di una storia?

²⁶ *Ivi*, pp. 31 e 33-34.

²⁷ «Per saperlo (per credere di saperlo) bisogna congetturare che tutti i fatti abbiano una logica, la logica che ha imposto loro il colpevole» (*ivi*, p. 32).

²⁸ *Ivi*, pp. 32-33.

²⁹ *Ivi*, p. 33.

Chiediamoci a questo punto se sia lecito e utile porre in relazione la cultura e i saperi delle donne con il Postmoderno. La rinuncia alla responsabilità autoriale nell'interpretazione del testo è certo un punto di grande lontananza da quanto si prefigge la scrittura femminile, e non soltanto perché tale rinuncia rappresenta un'esaltazione ulteriore della neutralità *disincarnata*: quanto più l'autore scompare tanto più si garantisce il valore universale dell'atto letterario, affidato all'ipostasi del lettore ideale – o al massimo, dei lettori ideali –, di cui si ammette un vissuto, modificabile, appunto dall'atto di lettura medesimo. Ma l'operazione di estromissione dell'autore a favore del lettore e del testo

non poteva essere accettata dalle donne che, *oggetto* di teoria/desideri/paure/rappresentazioni maschili, hanno sentito la necessità di riappropriarsi di se stesse in quanto *soggetto*: per loro diveniva impossibile rinunciare ai concetti di firma, identità, voce, che tanto fastidio davano alla crisi postmoderna del cosiddetto “pensiero forte” occidentale. E soprattutto non poteva rinunciarvi una prassi analitica che via via scopriva come i soggetti che hanno scritto e scrivono, come quelli che hanno letto e leggono e come alcuni dei testi che sono stati prodotti e vengono prodotti, non si iscrivono in un modello universale, a meno della perdita completa della loro identità; che, in altre parole, misurava la portata e la consistenza della/e differenza/e fra i diversi soggetti e i diversi oggetti (letterari). Pertanto alle affermazioni [...] relative alla morte dell'autore e del soggetto di scrittura, la critica femminista reagisce elaborando il concetto di *fluidità del soggetto*, innanzi tutto perché soggetto dotato di *genere* ³⁰.

Ed è proprio il *genere*, primo e principale elemento strutturante dell'identità del soggetto, che rivendica la necessità di accogliere l'esperienza e il vissuto nell'essere e nel fare del soggetto stesso. L'autore/autrice è, dunque, innanzi tutto e soprattutto, un soggetto *incarnato* nel corpo che si posiziona, che occupa uno spazio, reale e simbolico, fisico e sociale, materiale e culturale. Ma è poi vero che l'elemento esperienziale rimane del tutto fuori dalle pieghe della riflessione e delle affermazioni di Umberto Eco? Un'attenta lettura rivela alcune maglie profonde, che denunciano uno spostamento, forse, potremmo dire, un “differimento” ad altro livello delle icone del sé, per esempio laddove sceglie la genealogia cui ispirarsi per costruire la propria voce narrante, tradizionalmente figura dell'*author*, ideale e reale congiuntamente: «Ero narratore esordiente e sino ad allora i narratori li avevo guardati dall'altra parte della barricata.

³⁰ Storini, *Per una riflessione di genere*, cit., p. 90.

Mi vergognavo a raccontare»³¹. Nasce così la *maschera* di Adso, che l'autore duplica in due soggetti differenti, distanziati da identità che si collocano temporalmente in momenti diversi. Il vecchio narra le vicende che hanno segnato il giovane:

Questo doppio gioco enunciativo mi ha affascinato e appassionato moltissimo. Anche perché, tornando a ciò che dicevo sulla *maschera*, duplicando Adso duplicavo ancora una volta la serie di intercapedini, di schermi, posti tra me come personalità biografica, o me come autore narrante, io narrante, e i personaggi narrati, compresa la voce narrativa³².

È sin troppo facile – e forse anche banale – sottolineare che molto probabilmente quella *maschera* non avrebbe avuto diritto all'esistenza se la *personalità biografica* che l'ha concepita non si fosse occupata dell'età di mezzo per gran parte della sua vita, se non avesse studiato il problema estetico in san Tommaso d'Aquino, se non avesse accumulato nella sua attività di ricerca centinaia di schede su movimenti religiosi, personalità, frati, monaci, e via dicendo, com'egli stesso ci racconta³³. Metaforicamente parlando, potremmo dire che questo è potuto avvenire grazie a ciò che plasma per eccellenza il vissuto esperienziale: *il caso*, che è forma del destino individuale e del corpo che ne fa esperienza, o, in altre parole, proprio di quella *personalità biografica* che si è cercato di occultare e che al contrario ha contribuito in maniera determinante a far sì che il medioevo divenisse la lente attraverso cui vedere il presente.

L'estromissione dell'esperienza dal *fare* umano – non solo corporeo, ma innanzi tutto corporeo –, ci dicono le culture e i saperi delle donne, non può in alcun modo aver luogo: si può far finta di non percepire il vissuto, lo si può negare, finanche tentare di cancellarlo, ma esso rientra sempre in gioco, depositandosi e traducendosi in simbolico. Bisogna soltanto *saper vedere*: «esistono idee ossessive, non sono mai personali, i libri si parlano tra loro, e una vera indagine poliziesca deve provare che i colpevoli siamo noi»³⁴. È vero: probabilmente le idee ossessive cui Umberto Eco fa riferimento sono depositate nell'immaginario che costituisce l'identità complessiva di una società. Ma proprio per questo sono *sempre* personali: giacciono in quella parte dell'identità singola che introietta

³¹ Eco, *Postille*, cit., p. 15.

³² *Ivi*, pp. 22-23.

³³ *Ivi*, pp. 12 e sgg.

³⁴ *Ivi*, p. 45.

l'appartenenza culturale e si depositano – *of course* – nei libri che quella data cultura produce come immagine del sé e come mezzo di trasmissione del proprio sistema di valori. È qui che si colloca lo scarto:

Al soggetto unico, neutro, universale si sostituisce così un soggetto multiplo e *differenziato*, luogo in cui si incarnano le *differenze* di genere, e che si muove, agisce e pensa all'interno di un mondo di soggetti a loro volta multipli e differenziati. La conseguenza prima di questo assunto consiste nella possibilità di pensare un sapere alla base del quale si possa collocare un *soggetto* e una *soggettività* caratterizzati da *precarietà* e *contraddittorietà*, senza che tale operazione infici il valore scientifico e il rigore della conoscenza e della prassi che da essi scaturisce, divenendo, al contrario, elementi di forza e di innovazione tali da permettere un ripensamento più rispettoso e più fedele delle basi conoscitive stesse ³⁵.

E se la “diversità” di tale soggetto «si configurava, innanzi tutto, come necessità di ripartire da una sua definizione più rispettosa di elementi negati che apparivano, al contrario, essenziali alla sua sostanza, a cominciare da una qualità fondamentale: l'essere dotato di *corpo*» ³⁶, il non facile equilibrio tra una visione materialista del corpo e una concezione «che fonda la differenza sessuale sulle questioni legate all'ordine simbolico del linguaggio e all'identità», come vuole Rosi Braidotti ³⁷, «è stato facilitato anche da quell'operazione di apertura degli studi sulle donne che ha fatto sua una visione integrata del femminile e del maschile, che *assume*, cioè, la *differenza sessuale* inscritta nel mondo» ³⁸.

E se è vero che l'iniziale e più significativa *forma* di iscrizione nel mondo è rappresentata dal linguaggio e dal suo ordine simbolico, tanto più ciò deve essere vero per la letteratura che lavora e costruisce su quello che già Saussure aveva definito il sistema di simbolizzazione primario. Ci piace fare un esempio proprio ricavandolo dal saggio di Eco. All'inizio delle sue *Postille*, laddove afferma l'ineluttabile necessità di far morire il soggetto per consentire al testo di attivare la sua semiosi illimitata, il saggista disconosce e ripudia qualsiasi intento di aver suggerito una qualche possibile interpretazione del romanzo attraverso la scelta del titolo: quell'intitolazione che tanto

³⁵ Storini, *Per una riflessione di genere*, cit., p. 92.

³⁶ *Ivi*, p. 91.

³⁷ R. Braidotti, *La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*, introduzione a D. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1991), Milano, Feltrinelli, 19992, p. 22.

³⁸ Storini, *Per una riflessione di genere*, cit., p. 91.

ha fatto favoleggiare la critica - poiché ritenuta figura del significato attribuito dall'autore al testo che ha prodotto -, avrebbe invece con l'opera stessa un rapporto di assoluta gratuità: «la rosa è una figura simbolica così densa di significati da non averne quasi più nessuno [...]». Un titolo deve confondere le idee, non irreggimentarle»³⁹.

Tuttavia proprio il richiamo al fiore - o meglio, al *nome* del fiore, cioè al segno linguistico che lo esprime - diviene spia di qualcosa d'altro, e cioè dell'azione di corrosione semantica a cui la storia sottopone la lingua stessa e che inchioda l'autore/autrice all'unica scelta possibile per la narrazione postmoderna: la produzione di una forma - non solo stilistica - vincolata al citazionismo, tecnica che appartiene, come già aveva detto, proprio a quella ricerca semiotica tanto cara a Umberto Eco, al regno, cioè, dell'intertestualità, che qui trova voce nella maschera/schermo che l'autore dice di aver cercato per proteggere la propria identità autobiografica. Rileggendo i cronisti medievali per apprenderne il tono, scopre infatti ciò «che gli scrittori hanno sempre saputo (e che tante volte ci hanno detto): i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata»⁴⁰.

Contrariamente a quanto affermato, il titolo ha un senso e *dice* qualcosa contemporaneamente del testo e dell'individuo che l'ha prodotto, in particolare diviene sintesi - icona forse, piuttosto che segno, tropo - della fine del moderno, metafora della postmodernità, che a forza di cercare e produrre significati vive nella loro contemporanea e reciproca con-fusione, proprio come le idee che da quel titolo dovrebbero venir spiazzate. A *quell'identità storica* appartiene il testo e il soggetto che l'ha prodotto.

Dunque in certa misura, anche quella che Eco vorrebbe far apparire come una scelta di rinuncia al senso e di messa in atto di scomparsa dell'autore produce una prefigurazione simbolica di significato, non tanto del contenuto, della filosofia, della *Weltanschauung* trasmessa dal testo, ma proprio del vissuto del produttore, irrimediabilmente legato alla qualità del tempo in cui vive, nonostante l'ambientazione in un preterito medioevo.

1.3. La scrittura femminile e il canone

Messo in crisi il concetto di sviluppo storico, relegata la letteratura ai margini del sistema culturale, il Postmoderno assume

³⁹ Eco, *Postille*, cit., p. 8.

⁴⁰ *Ivi*, p. 15.

parimenti l'idea dell'impossibilità di ogni ricostruzione storiografica "forte", oggettiva e universale del fare letterario, cui viene negata conseguentemente l'eventualità di disporsi in un discorso unitario. Anzi la letteratura tutta *non* è un processo unitario; è piuttosto l'esito di uno stato conflittuale fra centralità e marginalità, fra cultura e culture, fra diversità e differenze di linguaggio, di codici, di "osservatori", di "punti di vista". Riassumendo l'esito di tale decostruzione dello storicismo "tradizionale", Monica Jansen mette bene in rilievo quali ne siano le conseguenze sulla letteratura:

L'impossibilità di conoscere il senso della storia influisce [...] direttamente sulla conoscenza e la valutazione del prodotto letterario, di modo che ogni discorso normativo sembra costretto a ridimensionarsi o a discorso descrittivo-formalistico o a 'racconto' retorico-letterario ⁴¹.

E la forma evidentemente più riconoscibile e duratura di «discorso descrittivo-formalistico» o «racconto» retorico-letterario è apparsa – prepotentemente, e sin dalle prime riflessioni – la narrazione prodotta dall'assunzione di un determinato concetto di "canone": degli autori, delle opere, dei generi, e così via, tema sul quale, non a caso si sono concentrati intensamente proprio quegli anni che hanno costituito il giro di boa del terzo Millennio e che hanno ripensato dalle fondamenta le categorie del sapere occidentale. La scrittura femminile se ne è forse avvantaggiata?

Il lavoro della critica femminista non è riuscito a spazzar via completamente tutta una serie di luoghi comuni che continuano a gravare sulla produzione delle donne, stereotipi duri a morire, come quelli che continuano a ritenere che le donne non abbiano prodotto opere letterarie o che, se lo hanno fatto, si tratta di scritti di scarso valore, oppure di poca consistenza testuale; che, al contrario, la presenza femminile si caratterizzi in qualità di destinatario delle opere letterarie, oppure come elemento tematico (le figure femminili nei romanzi o nella poesia, per esempio): insomma le donne sono state e sono *oggetto* e non *soggetto* di letteratura. Forse si potrebbe fare un'eccezione per gli anni più recenti, ora che diviene davvero complesso – almeno in Italia, ma non solo – negare l'esistenza, se non altro dal Novecento in poi, di un numero sempre più significativo di presenze femminili – sia come scrittrici che come "lettrici forti" –, presenze che anche la critica *mainstreaming*, alla fine, è stata costretta a riconoscere. Ma si sa, tale dato è, in fondo, insignificante, se davvero, come vuole Giuseppe Petronio, quando ci occupiamo

⁴¹ Jansen, *Il dibattito sul Postmoderno in Italia*, cit., p. 171.

da studiosi/e «dell'oggi e dello ieri immediato siamo cronisti, non storici, e dobbiamo saperlo, consci che le tavole di valori che compiamo sono le *nostre* tavole»⁴². Il corsivo nel testo ci aiuta a cogliere lo scarto, l'impermeabilità fondamentale: si può postmodernamente esaltare la commistione e la con-fusione; pretendere la fine della responsabilità creativa (con la morte dell'autore/autrice); predicare la necessità di infrangere la neutralità, ma accettare il *valore* della parzialità è ben altra cosa. Si badi bene: non intendo dire che non *si vedano* i danni prodotti da una pretesa equanimità razionale basata sull'universalità del *logos*: piuttosto, non si *assume veramente* l'antidoto necessario, non si accetta che fra oggettività garantista e soggettività individuale – anch'essa coppia antinomica di aristotelica memoria, gerarchicamente strutturata – possano esistere *forme* ulteriori che consentano ugualmente una costruzione democratica, rispettosa, profonda del sapere. La denuncia non è ancora allontanamento reale dai fatti e dai misfatti.

Facciamo tuttavia un'ulteriore riflessione. Come è stato giustamente osservato, il canone è un campo di forte tensione teorica perché si muove fra due poli contraddittori: da una parte porta inscritta al suo interno una pretesa normativa; dall'altra deve fare i conti con una condizione di provvisorietà e di contingenza derivanti dalla mutevolezza storico-culturale del panorama letterario, dalla parzialità dei soggetti del discorso critico-teorico e di quello storiografico, dalla moltiplicazione, nel corso del tempo, dei luoghi di enunciazione e di produzione del discorso stesso. Afferma Alberto Asor Rosa in un'intervista pubblicata sull'*Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche*:

Le letterature europee sono caratterizzate, nella grande maggioranza dei casi, dalla predominanza di un centro culturale, linguistico, spesso politico, intorno al quale sia pure nella diversità delle posizioni e delle forme di ricerca, si organizzano le varie manifestazioni della letteratura nazionale. La nostra è per definizione una letteratura in cui questo centro manca, al di fuori del fatto che esiste ed è sempre esistita fin dalle origini – tratto molto significativo e importante – una identità di carattere letterario e culturale, a cui non hanno corrisposto altre forme di identità, per esempio, di segno politico-statuale. Questa mancanza di un centro ha costretto la letteratura italiana ad una ricerca incessante di mediazione, di equilibrio, di rapporto, di confronto fra tutta una serie di elementi scaturenti dalle realtà locali, regionali, paesane, comunali, e questa ricerca letteraria e linguistica ispirata invece al senso di una tradizione unitaria⁴³.

⁴² G. Petronio, *Racconto letterario in Italia, 1940-1990*, Bari, Laterza, 1994, p. 83.

⁴³ A. Asor Rosa, *Il canone della letteratura italiana*, in <http://www.emsf.rai.it/inter->

Allora, se si guarda al fenomeno non nella sua interezza, ma nei singoli elementi che lo compongono, si scoprono le tracce di un insospettabile valore attribuito allo scarto, all'originalità, all'indipendenza dalle norme, dunque al movimento e alla liquidità. La liquidità trova però sempre – o almeno, mi sembra, abbia sempre trovato finora – un discorso *a posteriori* che ha “normalizzato” lo scarto assestandolo nel canone, come una sorta di muro di gomma in grado di assorbire e fagocitare ogni colpo. In un solo caso stabilità e movimento sembrano congiuntamente inefficaci a garantire l'inclusione nel canone: in quello della scrittura femminile e di tutte le altre scritture “di minoranza”, con le quali essa si trova respinta al margine, al di fuori della tradizione stessa, scritture che sono naufragate sul muro di gomma di cui dicevo prima. E per questo la questione non può essere ridotta esclusivamente ad un ampliamento del canone stesso – aggiungendo qualche nome, sia pure di “donna” –, ma deve partire da una decostruzione consapevole del *modo* in cui il canone si è costituito, è divenuto stabile. Se il silenzio delle voci femminili è soltanto apparente, se la presenza si è tradotta in un'assenza di fatto, lo si deve alla circostanza che la neutralità del discorso egemonico e canonico del sistema tradizionale si nutre della negazione di una differenza, fatta di specificità e valori precisi. L'unica reazione possibile appare allora quella di forzare i confini dell'assetto culturale, scomporre l'insieme e ripensare le tessere che lo compongono ⁴⁴.

E forse bisognerebbe “ripensare” un po' più da vicino le origini. La stabilità del pregiudizio che coinvolge le scritture femminili è, infatti, a mio modo di vedere, imputabile alla continuità – denunciata, ma probabilmente mai veramente scalzata, soprattutto in termini di principi, regole e finalità – con cui il canone letterario occidentale ha operato l'inclusione/esclusione di autori/-trici e delle loro opere al suo interno. In altre parole ci sembra che almeno in uno specifico e ben determinato *caso*, il concetto di classicità e di classico, strettamente collegato alla funzione della trasmissione culturale e generazionale della letteratura, non sia stato sottoposto nel corso del tempo ad eccessivi cambiamenti e assestamenti rispetto ai criteri di fondo. E questo nonostante oggi si affermi sempre più spesso che non è più necessario parlare di scrittura femminile, assicurare ad

viste/default.asp (ultima consultazione settembre 2015).

⁴⁴ Per uno sguardo d'insieme cfr. *Dentro/fuori, sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di A. Ronchetti - M. S. Sapegno, Ravenna, Longo, 2007.

essa una *pari opportunità*, perché il soggetto è stabilmente e saldamente riconosciuto dal sistema culturale. A dimostrarlo sarebbero sufficienti l'attività delle case editrici, l'attenzione sempre crescente del pubblico, le narrative prodotte dai contesti e così via.

Non del tutto convinta di tale affermazione, vorrei banalmente tornare ad uno dei punti di *origine* del discorso occidentale sul canone – in epoca alessandrina e nell'antico trattatello *Del Sublime* – per proporre alcune semplici riflessioni.

Che sia davvero Cassio Longino o altri l'autore dell'opera risalente al I secolo d.C., dedicata ad un altrettanto ignoto Postumio Floro Terenziano, è chiaro che al testo *Del Sublime* e alla sua interpretazione è accaduto un po' come ad Aristotele e all'aristotelismo: il verbo del primo è divenuto norma e regola per il secondo, nonostante le intenzionalità del grande filosofo nulla avessero a che fare con gli scopi tassonomici a cui venivano piegate. Intendiamo dire che così come, per esempio, la *Poetica* è servita da canovaccio per tutte le teorie dei generi letterari successive, nonostante Aristotele non avesse alcuna intenzione di delineare un sistema "generico"⁴⁵, le osservazioni contenute in *Del sublime* sono valse come regole per la costruzione del canone della classicità, dimenticando che, invece, il trattatello è dedicato ad uno ed uno soltanto dei *genera elocutionis*, vale a dire ad una tipologia specifica di uno degli stili dell'*elocutio*, a sua volta terza delle cinque parti tradizionali della retorica antica. Gli esempi che adduce insistono pertanto esclusivamente sullo stile retorico elevato e di questo ambito specifico, costituisce, eventualmente, un canone⁴⁶ che consegna alle generazioni future, indicando la finalità formativo-trasmissiva dell'operazione. Si tratta, in altre parole, di una *visione parziale*, e a partire da uno specifico punto di vista, di una parte di ciò che fino ad allora era sopravvissuto al declino dell'aurea cultura greca: Omero, Sofocle, Euripide, Eschilo, Pindaro, Platone, Aristofane, Archiloco e la *Bibbia*, per citare a caso, hanno tutti in comune la facoltà di riuscire attraverso una *forma* di scrittura precisa ad ammaliare il pubblico, modificandone lo stato "patologico", ovverosia spingendolo a provare passioni e inducendolo a riflessioni elevate che tendono a divenire permanenti. La componente del *pathos* è essenziale non solo per il lettore, ma anche per l'autore, il quale potrà produrre

⁴⁵ Cfr. a questo proposito J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce que un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989; trad.it. *Che cos'è un genere letterario?*, Parma, Pratiche, 1992.

⁴⁶ Che, vogliamo segnalarlo, comprende anche il testo di una donna e, cioè, l'*Ode alla gelosia* di Saffo (cfr. 431 V).

uno stile sublime soltanto se, oltre a conseguire con lo studio una capacità retorica determinata, già possiede un carattere veemente, diremo un'inclinazione naturale al vigore.

Questi elementi, che mi è sembrato utile rammentare, hanno determinato, nella lettura della tradizione successiva, alcune conseguenze che mi sembrano non secondarie, in grado di spiegare diversi aspetti della stabilità del canone letterario occidentale. Innanzi tutto delineano una contiguità/continuità tra passione, elevatezza, grandezza e stile: il sublime è un fatto retorico, che nasce sì da naturale predisposizione in chi produce e legge, ma che ottiene un esito valutabile prevalentemente sul piano linguistico. La *forma* della lingua è misura del valore estetico, ovverosia quest'ultimo coincide con una qualità della lingua prodotta. Gli esempi forniti lo sono proprio in quanto inverano tale equazione, in quanto realizzano, al massimo grado, il modello linguistico proposto.

Altrettanto centrale mi sembra il fatto che la trattazione abbia una finalità pedagogica – insegnare a produrre e a riconoscere lo stile elevato – e che tale finalità si unisca ad un'utilità morale: stile ed etica si legano così indissolubilmente e legano fra di loro produttore e fruitore dell'opera innanzi tutto in una dimensione empatica (predisposizione alla stessa passionalità). Penso sia difficile negare che la riduzione della bellezza, e quindi della grandezza, di un'opera ad un fatto di stile, la cui fruizione però educa e modella gli spiriti eletti – specificherei prevalentemente la componente maschile dell'umanità, la cui elevatezza d'intenti si esprime nel *logos raziocinante*, ben presto subentrato al *pathos* di altra natura –, sia un dato abbastanza stabile del canone occidentale. La letteratura non solo produce letteratura, ma modella un'*anima*, come direbbero gli Umanisti. Verrebbe da chiedersi: un'anima di quale genere?

Mi rendo conto che porre tale questione sarebbe anacronistico, ma mi preme fare un'ultima osservazione e, cioè, che il discorso dell'anonimo estensore dell'opera, scritta in polemica con Cecilio di Calacte, è redatto *a posteriori* e valuta un *corpus* precedentemente costituito, cioè che esso ha significato *a parte subiecti* e non *a parte obiecti*, e che altrettanto *a posteriori* il "discorso" della cultura ha trasformato le indicazioni in canone. Tale osservazione consuona, singolarmente, con quanto, per epoche più moderne, afferma Alberto Asor Rosa a proposito del classico:

la nozione di classico, come "complesso di norme e di regole", come frutto di un'autorità costituita, è il prodotto di una lettura a posteriori, che a poco a poco si stratifica e diventa normativa. All'origine invece, se noi prendiamo quei classici che sono delle grandi opere, credo che sia possibile compiere e verificare il ragionamento esattamente opposto: è "classico" e cioè "grande opera" tutto

ciò che nel momento in cui viene prodotto sommuove, mette in crisi, distrugge e supera le regole precedentemente costituite. L'esempio della *Divina Commedia* è assolutamente lampante. Mi piace in genere fare a proposito di questo argomento l'esempio dell'*Orlando Furioso* in cui gli elementi normativi e regolistici potrebbero apparire più forti che non in un'opera come la "Commedia" di Dante, ma in cui l'aspetto più significativo, più coinvolgente e più nuovo, è rappresentato esattamente dalla rottura dei sistemi percettivi, conoscitivi, formali, sui quali la tradizione precedente si era costituita. Perché dunque ci sia un classico inteso come "grande opera", bisogna che all'inizio ci sia un'operazione di 'grande disordine', che l'autore, il poeta rimette dentro un ordine formale, diverso dagli ordini formali che in precedenza si erano consolidati sulla base di una determinata tradizione e erano diventati norma. Io penso che in questa dialettica tra tradizione e infrazione consista la parte più consistente, più significativa della storia letteraria di ogni tempo ⁴⁷.

Ma, per tornare al nostro *Del Sublime*, se un certo stile, una specifica condizione patologica e una finalità etica *formano* le qualità per definire e individuare un classico, basta contravvenire ad uno dei tre fattori per essere collocati, e restare permanentemente, fuori dal canone: in fondo la liquidità che si è potuta *ridurre* nella stabilità non ha mai intaccato in maniera significativa – vale a dire in forma irreversibile – il modello di classico presupposto dal canone stesso. Storicamente possono essere cambiati il tipo di lingua scelto, lo stato d'animo prodotto, l'etica che ne è alla base, ma l'incrocio di questi tre elementi ci sembra sia stato piuttosto duraturo all'interno del sistema:

Sono citata nelle enciclopedie, sono presente nelle antologie. Ma una scrittrice, anche se di successo, è comunque emarginata. La diranno grande fra le altre scrittrici, ma non la equipareranno agli scrittori. È un'usanza diffusa ⁴⁸.

Sono ancora le pagine di *Le signore della scrittura* di Sandra Petriagnani ad ospitare la voce di una scrittrice, Anna Banti, che riesce a sintetizzare con notevole precisione lo stato della questione: per quanti scavi, ricostruzioni storiografiche, analisi si facciano la scrittura delle donne rimane "emarginata", respinta cioè al confine

⁴⁷ Asor Rosa, *Il canone della letteratura italiana*, cit. Sull'argomento vedi dello stesso autore: *Il canone delle Opere*, in *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, 1. *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992 pp. XXIII-LV; *Genus italicum*, Torino, Einaudi, 1997 e *Letteratura italiana. La storia, i classici, l'identità nazionale*, Roma, Carocci, 2014.

⁴⁸ S. Petriagnani, *La sfortuna di essere seri*, in Ead., *Le signore della scrittura*, cit., p. 106.

del sistema letterario, ovvero sia esclusa dal livello alto della letteratura e della trasmissione, che enciclopedie e antologie dovrebbero contribuire a determinare o ad accogliere. La cancellazione prosegue con la “non comparazione”, cioè la “non messa a confronto” della produzione femminile con il modello (maschile) dominante: la grandezza, quand’anche riconosciuta, viene ridimensionata con la sua misurazione all’interno di un insieme considerato minore e marginalizzato. Il canone controlla la correttezza di applicazione delle norme ⁴⁹. Si può uscire da tale labirinto? Proviamo a suggerire, muovendoci all’interno della teoria prodotta dagli studi di genere, alcune soluzioni.

Il problema di una presa di posizione politico-teorica delle donne nei confronti del canone mi pare del tutto analogo a quello affrontato nell’ambito specifico della ricerca storica: come comportarsi rispetto alla cancellazione? Fare storia delle donne cercando con nuovi documenti di riempire il vuoto o cercare una strada indipendente? Mettere in discussione il metodo storiografico tradizionale e i suoi criteri, denunciandone la mancanza di scientificità e la reazionarietà? Aprire il conflitto nelle istituzioni per imporre un nuovo paradigma a livello scolastico e superiore?

Ma – mi chiederei oggi – queste strade sono davvero alternative l’una all’altra? Siamo di fronte ad un nodo teorico che occorre sciogliere? A me pare che gli ultimi trent’anni di ricerca delle donne dimostrino di no ⁵⁰. Fonti, metodi, paradigmi sono fattori strettamente legati fra di loro e la reciproca delineazione non può andare disgiunta l’una dall’altra. Pur tuttavia, in questa sede, mi sembra sia il caso di soffermarci, soprattutto, sui secondi.

Inizierò partendo proprio dalla constatazione formulata più sopra: se il canone è una ricostruzione *a posteriori*, una riduzione a norma del già dato, ciò vuol dire che esso è una *narrazione* prodotta da un soggetto, a partire dal luogo specifico che esso occupa nel sistema storico-culturale. Secondo Rosi Braidotti, le narrazioni hanno uno stretto legame con la memoria e la sua conservazione: attivano il processo di messa in parola, ovvero la traduzione in rappresentazione simbolica, di ciò che per definizione sfugge alla coscienza.

Il soggetto decide cosa includere ed escludere. La sua azione è

⁴⁹ Cfr. H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle Età*, Milano, Rizzoli, 1996.

⁵⁰ Si veda a tal proposito, S. Sapegno, recensione a *Oltre canone*, in «Dwf», 4 (60), ottobre-dicembre 2003, p. 86.

una forma di potere; è *il* potere: «Il potere è negativo (*potestas*) in quanto proibisce e limita. È però anche positivo (*potentia*) in quanto abilita e dà autorità»⁵¹. Dunque, la prima azione da fare è assumere consapevolezza che la "narrazione canonica" è frutto di un *posizionamento*, cioè del dato di fatto che il soggetto produttore è il punto finale di un insieme di portati – culturali, storici, sociali, economici, religiosi, di *gender*, e così via –, che ne costituiscono, più o meno consapevolmente, la parzialità e l'appartenenza ad una specifica comunità. Tale comunità andrà ripensata come un insieme che si regge sulla base di narrative (racconto/narrazione), miti e valori comuni (stato, famiglia, chiesa, proprietà, patria, amore, maternità, ecc.), figurazioni, saperi situati che trascrivono una storia comune sui documenti e i monumenti della cultura: «Il "posizionamento" o "collocazione", infatti, non è una posizione che il soggetto fissa e definisce da sé. È un territorio spaziotemporale condiviso e costruito collettivamente, occupato insieme ad altri [...]. Le "politiche dei posizionamenti" sono cartografie del potere che poggiano su una forma di autocritica, di critico e genealogico racconto di sé; sono relazionali e dirette dall'esterno»⁵².

Il canone è un problema di codifica, di traduzione del mondo, «ricerca di un linguaggio comune in cui scompaia ogni resistenza al controllo strumentale e ogni eterogeneità possa venire sottoposta al disassemblaggio, al riassettraggio, all'investimento e allo scambio»⁵³. Per ciò stesso esso non può essere che un'espressione del potere di (una) classe (egemone), cioè dell'egemonia che costruisce il sistema di criteri stessi, i quali si costituiscono come insieme di valori che quella determinata egemonia tramanda, dando vita ad una tradizione che garantisca la propria autoconservazione nel corso del tempo. Se esclude e marginalizza forme di produzione e di scrittura è perché genera una visione del mondo (letterario, ma evidentemente soprattutto socio-culturale e politico) parziale ed escludente, una visione comoda e rassicurante per il potere di turno⁵⁴.

La soluzione sta, dunque, nella piena accettazione del fatto che il canone è un racconto, la narrazione di *un* sistema, di *una* cultura, di *una* forma di conoscenza. Essa costruisce figurazioni, cioè il frutto di una visione e di un sapere situati nei corpi (punto di vista

⁵¹ R. Braidotti, *In metamorfosi*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 33.

⁵² *Ivi*, pp. 22-23.

⁵³ *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a cura di A. M. Crispino, Roma, Manifestolibri, 2003, p. 59.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 130.

limitato), intesi non come mito di una divinità che vede ogni cosa da nessun luogo, ma come visione infinitamente mobile, poiché soltanto da una prospettiva parziale discende una visione oggettiva. La narrazione, infatti, si può aggiungere, è sempre imperfetta e parziale, ma mai disordinata. Inoltre se il soggetto di conoscenza si pensa e si sa parziale è capace di unirsi a un altro soggetto, per vedere insieme, senza pretendere di essere un altro o tutto l'altro possibile.

Si tratta di un atto di profonda responsabilità critica che, riassumendo la posizione di Rosi Braidotti, potrebbe essere definito come l'esito del sapere situato di un soggetto incarnato non unitario, pluristratificato, dinamico, che ha la capacità di incontro e di interrelazione, nonché di sconfinamento e che traccia una cartografia dei saperi locali, cioè non particolaristici, ma parziali (parzialità *vs* totalità) e non caotici, cioè una mappa geopolitica dei cambiamenti in corso nella realtà attuale o nella realtà oggetto di studio, dando un quadro mobile, non statico da restituire per quanto possibile. Dà conto delle figurazioni, di come cioè il sistema sociale costruisce e manipola i corpi e le identità: il discorso sulle figurazioni rivela l'ordine e l'immaginario culturale che lo sostiene, dà ragione della complessità, è un metalinguaggio, cioè una forma collettiva di narrazione politico-personale. Così la figurazione a cui dà vita a sua volta è una narrazione parimenti mobile e non statica, in cui il divenire trova piena espressione. Braidotti definisce *ottica* questa politica di posizionamento critico, pratica essenziale per fondare la conoscenza intorno al linguaggio figurato della visione: «La tendenza del soggetto a pensare, a rappresentarsi attraverso il linguaggio [...] è [...] un'iscrizione ontologica, una predisposizione che non è né ragionevole né conscia e che in virtù delle convenzioni sociali iscrive il soggetto in una rete di discorsività, vale a dire nel linguaggio, e quindi nel potere»⁵⁵.

È in questo modo che appare pienamente la portata complessiva di ogni "azione canonica". Il ripensamento del canone, di come funziona e di come può essere modificato ha significato decostruire il discorso egemonico come esercizio del potere. Porre la differenza sessuale come centro nevralgico di una rete di differenze, dando spazio al vissuto che queste differenze porta inscritte, ha reso visibile l'invisibile, costruendo una nuova memoria, permettendo di studiare la tradizione dominante dal *nostro* punto di vista, costituito, definito, elaborato e conservato in luoghi importanti e privilegiati di produzione del pensiero e del sapere delle donne.

⁵⁵ Braidotti, *In metamorfosi*, cit., p. 152.

Insomma c'è un sapere letterario delle donne che ha resistito e resiste alla stabilità dei canoni e che, anzi, ha lavorato e lavora perché la liquidità del canone non venga mai meno. La raccolta della produzione scritta edita e inedita che ne documenta il sapere ha così investito di effetti devastanti la stabilità di molti canoni: da quello delle modalità della ricerca – dando spazio a quella passione così spesso esclusa –, a quello dei metodi possibili, mettendo in discussione e ridefinendo modelli e strumenti; da quello della gestione del materiale a quello della conoscenza che non passa più solo attraverso l'egemonia della parola scritta, ma che contempla anche l'oralità, lo sguardo, le relazioni, i corpi. I Women's e Gender Studies hanno permesso perciò di individuare più precisamente i meccanismi di funzionamento del canone, il controllo che esso esercita sulla produzione, sulla fruizione e sulla trasmissione del letterario, auspicando modalità e procedimenti per il futuro più rispettosi delle identità e delle soggettività – tutte –, che hanno accesso e accederanno alla scrittura. Si tratta di un'operazione politica (spazio di potere a soggetti), ma anche pedagogica (problema della trasmissione del sapere) che pone questioni sul da farsi, sul riconoscimento e la valorizzazione del già fatto, sul bisogno di fare tradizione, sul bisogno di costruire nuovi paradigmi. Le culture e i saperi delle donne hanno teorizzato a questo proposito la figura, dapprima, della *buona lettrice* ⁵⁶ e, poi, più specificamente quella dell'*interprete* empatica, la cui esegesi è costruita sulla *relazione* che si determina nel testo fra chi legge e chi ha prodotto il testo, relazione che *non* emargina dall'operazione interpretativa l'esperienza, il vissuto, la conoscenza extratestuale, e per la quale fonti come letture e diari hanno lo stesso valore e sono posti allo stesso livello degli indizi testuali stessi:

A questa esperienza, da cui si fa nascere il testo e di conseguenza dipendere parte della sua natura, si unisce l'esperienza dell'interprete, e cioè di colei che compie l'analisi. Tra testo e lettrice, o meglio tra autrice riflessa dal testo, che altro non è che la traduzione della sua identità, e interprete, si stabilisce una sorta di rapporto empatico di autoidentificazione [...]. L'esperienza che questa lettrice ha del testo è trasformata nella sua interpretazione ⁵⁷.

⁵⁶ Cfr. *Guida al Catalogo della scrittura femminile italiana a stampa presente nei fondi librari della Biblioteca Nazionale di Napoli*, a cura di A. Santoro, Napoli, CPE, 1990.

⁵⁷ C. Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003, p. 74.

Dunque, *il testo* è l'esito di una *traduzione di identità* e l'*interpretazione* è l'*esperienza del testo*. È con tale assunto – apparentemente *semplice*, fors'anche *banale* – che ho cercato di informare i capitoli che seguono, sforzandomi di intersecare fra di loro le modalità con cui la scrittura delle donne – in uno specifico lasso temporale, compreso tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Duemila – ha prodotto narrazioni, assumendo la parzialità – di cui sono portatori sia il soggetto indagatore che quello produttore – come dato ineliminabile della relazione che ha luogo nel testo. Ciò significa, innanzi tutto, porre i termini del rapporto che le figure prodotte instaurano con il simbolico e l'immaginario della cultura d'appartenenza di entrambi i soggetti, ottenendone come risultante, i contorni di una pratica interpretativa che possa fornire i dati di *una* visione più complessiva, ancorché anch'essa parziale e rideclinabile, del fare letterario.

Si tratta di un'operazione sicuramente azzardata: descrivere all'interno di un arco cronologico specifico – già prescelto *a parte subiecti* – la manifestazione dell'uso e del riuso di una forma, di un'immagine, di un contenuto – ancora individuati *a parte subiecti* – e, per di più, non esaustivamente e continuativamente – per quanto ciò sia possibile – all'interno dell'intervallo temporale, ma cogliendo fasi e momenti parziali. Esiste tuttavia un'accezione del termine “momento” che può venirci in aiuto e che muove dall'ambito della fisica e della tecnica e all'interno del quale esso indica l'intervallo utile allo scopo di «definire e valutare quantitativamente talune proprietà dinamiche, statiche, ecc. delle grandezze medesime»⁵⁸.

Il *momento* che da tale punto di vista ci è sembrato più significativo coincide con il *cambio di secolo*, svolta temporale sulla quale fortissimo appare, in termini di simbolico, l'investimento culturale del singolo e della collettività. Il primo passaggio, quello dall'Ottocento al Novecento – che qui indaghiamo nella sezione incipitaria del nostro lavoro –, coincide in Italia con la progressiva definizione – attraverso il processo risorgimentale e fino alla Prima guerra mondiale – della nuova identità nazionale, unitamente alla necessità di ri-declinare ruoli, valori, assetti comuni e così via. Negli esempi che adduciamo, tale processo mette in evidenza come diventi significativo confrontarsi – sul piano dell'immaginario – soprattutto con due figure fondamentali nella definizione identitaria, quella dello *spazio* di appartenenza – città, campagna, ceti sociali alti o emergen-

⁵⁸ Cfr. Il Vocabolario Treccani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia, 2015, ad vocem.

ti, conventi o case chiuse, che siano – e quello del conflitto – esterno con l'altro, interno con il sé –, in un percorso di costruzione non sempre – anzi, quasi mai – lineare e pacificato. Si tratta – come è noto e grazie a quanto i saperi e le culture delle donne ci hanno più volte ripetuto – di aspetti intimamente legati alla costruzione dell'io e, quindi, appare facilmente comprensibile come essi acquistino rilevanza soprattutto all'interno della scrittura delle donne, laddove la costruzione identitaria è sempre fase originaria di qualsiasi azione nel mondo. Tanto più lo diventa allora – tra Ottocento e Novecento, appunto – quanto più quest'azione primaria deve confrontarsi con un movimento collettivo di ridefinizione a livello nazionale.

Non meraviglia, allora, che le modalità del conflitto e le qualità di rappresentazione dello spazio siano apparse tematiche ancora particolarmente significative nell'attraversamento e nella riconsiderazione di un altro snodo – questa volta "epocale" e a noi più prossimo –, quello fra Secondo e Terzo Millennio, analisi che occupa, nelle pagine seguenti, la seconda sezione. In quest'ultimo caso, si è preferito concentrarsi su di un genere letterario da più parti indicato come *forma* propria della contemporaneità, collettore di un'immagine precisa del presente che prova ad indagare la complessità propria della società attuale: il *noir*⁵⁹, naturalmente femminile.

Sono queste le variabili – parziali e limitate – con cui cerchiamo di cogliere l'insieme, tenendo conto di come esse si intersechino, giocoforza, con il soggetto che le osserva e con l'oggetto che ne è portatore. Tali variabili sono osservabili perché *poste in essere*, vale a dire si costituiscono come *esistente* – *nel* testo e *attraverso* il testo – e dunque si espongono, come prodotto del vissuto, al vissuto dell'interprete. Usate da chi scrive sono, contemporaneamente, riuso d'un simbolico culturale e uso della pratica analitica che, a sua volta, la trasmette al riuso a venire. Ritengo che da ciò possa – *in parte* – discendere la *restituzione* di un discorso, anche letterario, su quanto uomini e donne hanno prodotto.

⁵⁹ Cfr., per uno sguardo d'insieme, E. Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2010; Ead., *Il noir degli anni Zero. Uno sguardo sulla narrativa italiana del terzo millennio*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2015.

I. TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

I.1. «I Misteri del chiostro napoletano» di Enrichetta Caracciolo

I.1.1. *Romanzo, catalogo o memoria?*

Nel 1864 l'aristocratica Enrichetta Caracciolo pubblica i *Misteri del chiostro napoletano*¹ per compiere un'operazione di sostegno e di appoggio alla politica nazionale che il processo risorgimentale – nelle forme variegata e complesse che assunse in Italia – veniva via via costruendo. Il testo, diffusissimo in Europa grazie alle molteplici traduzioni – in inglese, francese, tedesco, olandese, danese, ungherese, russo, polacco e greco – e all'apprezzamento di Manzoni e di Settembrini, diede una certa fama e notorietà all'autrice, nata a Napoli il 17 febbraio del 1821 e morta nella città partenopea il 17 marzo del 1901², e rappresentò l'esordio di un'attività scrittorica importante, all'interno della quale si annoverano ancora la raccolta di poesie *I miracoli*³, tre drammi teatrali – *Un delitto impunito: fatto storico del 1838*⁴, *La forza dell'onore*⁵ e *Un episodio dei misteri del Chiostro Napoletano*⁶ – e la collaborazione con molti importanti

¹ *Misteri del chiostro napoletano*, memorie di Enrichetta Caracciolo de' principi di Forino, ex-Monaca-Benedettina, Firenze, Barbera, 1864. Cito dalla quinta edizione, ivi 1864, in cui compare un'utilissima *errata corrige*. Nel Novecento più recente il testo è stato pubblicato, con nota critica e prefazione di M. R. Cutrufelli, presso Giunti (Firenze, 1998).

² Tra i saggi più recenti sull'autrice, oltre alla voce di A. Briganti, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia, 1963 sgg., *ad vocem*, segnaliamo: A. Scirocco, *Enrichetta Caracciolo di Forino*, in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», 58 (1992), n. 171, pp. 27-40; U. Dovere, *Enrichetta Caracciolo di Forino e i Misteri del chiostro napoletano*, in *Fede e libertà. Scritti in onore di P. Giacomo Martina*, a cura di M. Guasco-A. Monticone-P. Stella, Brescia, Morcelliana, 1998, pp. 255-276; Id., *Enrichetta Caracciolo di Forino al Ritiro Mondragone di Napoli*, in «Archivio per la Storia delle Donne», 6 (2009), pp. 213-247 e Id., *La nascita di un best-seller ottocentesco. I Misteri del chiostro napoletano di Enrichetta Caracciolo di Forino*, in «Critica Letteraria», 37 (2009), pp. 767-792.

³ E. Caracciolo, *I miracoli*, s.n.t. [ma 1874], raccolta di poesie satiriche contro la superstizione.

⁴ Ead., *Un delitto impunito: fatto storico del 1838*, Napoli, Tipografia dell'Ateneo, 1866.

⁵ Ead., *La forza dell'onore*, rappresentata una sola volta a Napoli, nel 1881.

⁶ Ead., *Un episodio dei misteri del Chiostro Napoletano*, Roma, Tipografia Popolare,

periodici del tempo, fra i quali «La rivista partenopea», «La Tribuna» di Salerno e «Il Nomade» di Palermo. Del suo impegno per la causa femminile sono invece testimonianza, fra l'altro, il *Proclama alle Donne italiane*⁷ e la lotta a Napoli per la costituzione di un ramo femminile della massoneria.

Nei *Misteri del chiostro napoletano* la scrittrice avrebbe riversato parte del proprio diario privato, denunciando la monacazione forzata alla quale era stata costretta dalla madre e alla quale si sottrasse dopo vent'anni, ricusando i voti, divenendo garibaldina e sposando il patriota napoletano, di origine tedesca, Giovanni Greuther. La dimensione autobiografica viene accentuata dal ricorso al consueto *escamotage* consistente nella creazione di un "doppio d'autrice" - nella figura di Marta, baronessa d'Estraignes - che si fa carico, secondo quanto ella stessa afferma nel testo che inaugura la narrazione, col consenso dell'autrice, di dare «il manoscritto alle stampe, acciocché il pubblico ne tragga ammaestramento e profitto», «nella speranza di fare all'Italia cosa gradita e utile al tempo stesso».

Tale maschera assume su di sé la funzione dell'*auktor*, come garante del narrato, senza con-fusione con l'*actor*. Ella non è solo un *testis veritatis*, avendo avuto direttamente a che fare con il soggetto produttore dell'autobiografia, ma è anche depositaria di un'autorevolezza atta a definire - e dunque a garantire - l'opportunità dello studio del passato («S'egli è vero che lo studio del passato divenga tanto più proficuo per un popolo, quanto più ferve in lui il desiderio d'una riforma»), l'abilità costruttiva e la perizia stilistica che connota la forma linguistica dell'opera («la barbara pressione, [...] è rappresentata con siffatta eloquenza di fatti, che, al già incominciato processo dei tempi scorsi potranno, a parer mio, queste Memorie portare non iscarso tributo di documenti interessanti»⁸). È colei che *tra-duce* - cioè propriamente conduce - dal privato del diario al pubblico del romanzo, consegnando il manoscritto alle stampe, esponendolo all'incrocio delle strade comuni, come vuole proprio l'etimologia del termine "pubblicare", perché torni a riempire la dimensione individuale e privata della lettura, l'unica, che come il lungo dibattito del secolo precedente aveva dimostrato, consente l'educazione del singolo⁹.

1883.

⁷ Ead., *Proclama alle Donne italiane*, Napoli, Tipografia dell'Ateneo, 1866.

⁸ Tutte le citazioni in *Misteri del chiostro napoletano*, 5ª ed., cit., pp. V-VI.

⁹ Su questo vedi ora il bel volume di D. Mangione, *Prima di Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno, 2012.

Funzioni ormai tradizionali, dunque, ma necessarie tanto più quanto più la protagonista appare eccessivamente coinvolta nella vicenda. A tal punto necessaria che nel leggere l'avvertenza *Al lettore* che apre la narrazione vera e propria, da attribuirsi ad Enrichetta, ci accorgiamo che ciò che la maschera ha detto precedentemente altro non è che la ripetizione – a livello socialmente e linguisticamente, di registro, più alto – di quanto la stessa voce narrante afferma ad apertura del racconto:

Scrivendo queste Memorie niente altro mi son proposta che confermare, quanto è da me, con argomenti di fatto l'opportunità e la giustizia del Decreto col quale si sopprimono dal Governo italiano i conventi, e disingannare a un tempo coloro, se pur ne restano ancora di buona fede, che tenesser quei luoghi per asili di tutte le religiose virtù.

Che la gente chiusa ne' conventi sia ormai inutile affatto alla società, non v'è chi l'ignori. Ma non basta: vogliansi pure svelare certi misteri, per mostrarla non tanto inutile quanto, e anche più, nociva, siccome quella che rappresenta un ordine d'idee in opposizione e in contrasto con le idee non pur professate dagli uomini meglio pensanti del secolo, ma già radicate eziandio nella pubblica e generale opinione¹⁰.

E se confermare l'inutilità sociale della clausura viene additata come prima e vera ragione della fatica narrativa che seguirà, non manca una motivazione più letteraria, maggiormente legata alla *pruderie* che il romanzo spesso si piega a soddisfare: quella di «svelare certi misteri», operando nel contempo un'azione di accrescimento della conoscenza e del sapere dei lettori, in funzione didattica e didascalica.

Chi parla *Al lettore* si firma poi Enrichetta Caracciolo, attuando sin dai segmenti paratestuali, una *con-fusione* – che la maschera precedente ha tentato, come si diceva, di allontanare – fra il soggetto reale e quello che pone in essere la pratica discorsiva. Quest'ultimo definisce alcuni presupposti essenziali: la qualità di utile reclusione per i familiari delle monacate nei chiostri; l'azione di depauperamento degli affetti cui vengono sottoposte; la riduzione alla più assoluta passività, messa in atto attraverso un'azione di vera e propria violenza psicologica, operata dai confessori:

Risponderò che i confessori di quelle infelici fanno loro prima, anzi sola ed esclusiva cura del deprimerne e immiserirne gli spiriti, insinuandovi massime d'egoismo e di misantropia, che non sono certamente quelle della religione di

¹⁰ Caracciolo, *Misteri del chiostro napoletano*, 5ª ed., cit., p. VII.

Cristo, facendo lor vedere fuori del parlatorio la perdizione e l'abisso; mostrando sul limitare del chiostro le maledizioni del Cielo e i fulmini di Roma, pronti a scoppiare sul capo di chi osasse oltrepassare. D'altronde la mia è narrazione di fatti recentissimi: io cito date, luoghi, persone: ognuno potrà riscontrar la verità agevolmente ¹¹.

La qualità veridica del narrato è resa presumibile dalla contemporaneità che l'*auctor* ha con il *lector*: l'attualità dei fatti trasforma a sua volta il pubblico in *testis veritatis*, ricorrendo, ancora, ad un *topos* ben attestato nella tradizione.

Si pone tuttavia in questo modo anche un'altra questione, che la prossimità alla Quarantana dei *Promessi sposi* rende ancora più drammatica: come restituire in un'opera narrativa il *vero* e la *verità storica*?

La risposta dell'autrice è molto più complessa di quanto non si possa pensare. C'è, innanzi tutto, a disposizione la soluzione manzoniana: documentare e documentarsi. La voce narrante lo fa ripetutamente, a cominciare dall'uso – spesso dall'abuso – del patrimonio storico della famiglia Caracciolo, che non solo va a riempire i passaggi occupati dalla narrazione della propria infanzia e della vita della propria famiglia, ma che ricorre anche a una bibliografia erudita prodotta da antenati e antenate più o meno lontani. Tali fonti si allineano accanto alle altre, quasi sempre riportate alla lettera, citate fra virgolette, come il testo di donna Fulvia Caracciolo, utilizzato per descrivere il monastero in cui viene reclusa e alcuni usi, fra i quali quelli relativi alle procedure di sepoltura delle monache, intervenendo a confutare gli errori, laddove le prove raccolte glielo consentano. E manzonianamente non si perita di ricopiare interi materiali, come avviene, per esempio, ad apertura del VII capitolo, dedicato ai *Reverendi*:

Ma prima di dar seguito al mio racconto, nelle peripezie del quale avranno parte relevantissima il despotismo clericale e la monastica depravazione, discara al lettore non sarà, mi lusingo, una breve prospettiva degli stabilimenti ecclesiastici, esistenti nella nostra penisola in generale, ed in Napoli particolarmente. Troppo strettamente alle mie Memorie si riferiscono le condizioni del clero regolare e secolare, tanto all'epoca in cui mi toccò soggiacere alla sua pressione, come pur dopo la nazionale rigenerazione, perché io non i reputi necessario premettere intorno a queste condizioni alcuni cenni, atti ad illuminar la scena sulla quale verranno a svolgersi gradatamente i seguenti episodi.

¹¹ *Ivi*, p. VIII.

Conscia non meno della mia incompetenza che de' limiti di questo scritto, non mi avventurerò di certo in critiche considerazioni sullo stato passato e presente del clero in Italia. Mio intendimento essendo soltanto quello di far vedere in una rapida prospettiva le spaventose proporzioni del morbo sociale che infesta tuttora la nostra patria, mi ristringerò all'autorità delle cifre, la cui eloquenza persuasiva può, sul pubblico criterio più di qualunque retorica declamazione. Estratte essendo queste cifre da quadri statistici, da documenti ufficiali pubblicati nel corso degli ultimi vent'anni, può il lettore riposare sulla loro esattezza, naturalmente franca delle adulterazioni che lo spirito di partito suol interpolare ¹².

I dati – le cifre –, le tabelle e tutti gli elementi oggettivi che ella fornisce di seguito valgono dunque come uno scenario, un fondo “comune e collettivo” su cui proiettare le vicende del singolo, il quale diviene così, grazie a un movimento biunivoco di andata e ritorno, dall'uno all'altro, per capacità deduttiva e induttiva contemporaneamente, parte in cui il tutto si iscrive e di cui è sineddouche. La conclusione di tale processo rafforzerà quello che per ora è ancora un assioma prodotto dalla freddezza dei valori matematici, assioma che troverà conferma nel *vero* di un'esistenza segnata da quello stesso contesto:

Alla quale cifra se vogliamo aggiungere le suore sparse ne' diversi conservatorii e ritiri della città, e la classe delle converse, classe celibe per obbligo di professione se non per voto, e per computo approssimativo ammontante a più di 2000, avrassi la somma totale di 9000, indicante più della cinquantesima parte degli abitanti di Napoli, strappata allora dalla Chiesa alla cooperazione sociale e all'incremento della popolazione.

Uno sopra cinquanta! Misericordia! Quale epidemia, quale micidiale calamità ha mai decimato un popolo in proporzioni tanto incalzanti, e con siffatta permanente intensità! Tre sole città d'Italia Roma, Napoli e Palermo contengono 30.000 cittadini de' due sessi, stranieri al passato, nemici del presente, sterili all'avvenire della loro patria ¹³.

Piaga endemica, di proporzioni enormi, prima ancora delle vicende che la scrittrice è pronta a narrare, i soli dati materiali e oggettivi avrebbero dovuto imporre il ricorso alle cure necessarie. Questa appare la finalità ultima della narrazione di Enrichetta Caracciolo. Si tratta dunque di un romanzo storico? Non proprio. O non solo.

La storia comune è sicuramente patrimonio condiviso, ma rimane la dimensione del mistero, a chiarire il quale, la scrittrice poteva

¹² *Ivi*, pp. 68-69.

¹³ *Ivi*, p. 77.

ricorrere utilmente ad altri *tipi* letterari, soprattutto per quelle componenti che – per ovvie ragioni – il lettore non è in grado neppure di divinare.

Innanzitutto quelle più strettamente legate alla propria identità, che si definisce negli anni dell'infanzia. La tradizione della narrazione biografica ha diversi modelli alle sue spalle, ma quello che Enrichetta Caracciolo sembra prediligere è il modello del romanzo d'amore e d'avventura, a cominciare da quest'ultima, che spesso la voce narrante declina nella forma del viaggio. Sin dalle prime battute del racconto, la famiglia Caracciolo appare esposta al caso e alla peripezia. Con i moduli che sono loro propri, vengono, infatti, raccontate le ingiustizie che spingono il padre ad abbandonare Napoli per Bari, Messina e infine Reggio Calabria, commettendosi ad un mare in tempesta che li conduce prossimi alla morte; la momentanea scomparsa dell'infante Enrichetta, affidata alle cure di un domestico, più incline a frequentare le bettole che ad eseguire gli ordini del padrone; la paura e la devastazione attuata dal terremoto, che preludono alla morte del padre e alla condizione di orfana della fanciulla, abbandonata all'autorità materna, vero e proprio inizio della sua dolorosa storia. L'imprevisto viene invocato anche per raccontare fatti del tutto insignificanti ai fini della narrazione, che permettono, tuttavia, di spiegare la condizione psicologica vissuta dai personaggi, come accade per gli incidenti che coinvolgono servi e famigli – o la stessa sorella Giuseppina – e che traducono in forme comprensibili al lettore il clima di mestizia e compassione.

Al romanzo d'amore sono al contrario affidati i passaggi in cui la protagonista fa esperienza del nascere della passione, passaggi in cui il rituale d'innamoramento è quello antico, fatto di sguardi, corte, prossimità, saluto e risposta al saluto, mentre il lessico si piega addirittura ad accogliere la terminologia specifica della tradizione lirica (cavaliere, donzella, verone...). A tale contesto obbedisce l'intero capitolo III, in cui – come denuncia il titolo stesso – si spiega in tutta la sua ferocia la violenta gelosia di Domenico, che consegue le prime ferree restrizioni alla libertà di Enrichetta e che rappresenta l'esposizione iniziale della donna ad un sentimento per lei sempre dannoso e pericoloso, anche in contesti e per cause ben differenti ¹⁴.

¹⁴ Da tale punto di vista si può dire che il testo rappresenti una compiuta e interessante testimonianza di quella "retorica della gelosia" che la cultura occidentale ha contribuito in maniera determinante e, diremmo oggi, esiziale a costruire (cfr. qui il capitolo II.2). La protagonista sarà esposta anche alla gelosia femminile, proveniente

Nelle parti più strettamente autobiografiche, anche lo stile fa propri i moduli tipici delle forme di romanzo appena citate, come ad esempio il passaggio dal passato remoto al presente narrativo nei momenti di maggiore concitazione degli eventi:

Conturbati i miei parenti, mandarono immantinente in casa per sapere ciò che fosse stato di me e del famiglia: ma fu detto dalla fantesca non essere stata punto a lei consegnata la bambina: questo aumentò la loro angustia. Vola personalmente mio padre in casa: chiede, richiede palpitante; e la donna ripete sempre di non aver veduto rientrare alcuno. Questo messaggio fa giungere al colmo l'agitazione della famiglia, la quale, seguita da parenti ed amici, lascia all'istante la festa, e si mette a cercar di me. Fu un investigare pieno di trabusto, un andare e venire di molte volte per la stessa via, e sempre indarno ¹⁵.

La focalizzazione interna costante sull'*actor* protagonista delle vicende produce il ricorso ad un ulteriore modulo narrativo tradizionale, quello tipico dei cataloghi di *exempla*. Ciò avviene, in particolar modo, quando il soggetto spiega un'altra componente misteriosa al suo pubblico e, cioè, quella di cui ha fatto direttamente esperienza e che riguarda usi e costumi, fatti e misfatti della vita monastica. L'erudizione di cui si dota la voce narrante – e che unisce Heine a Hugo, Dante a Shakespeare, Aristotele e Platone alla *Bibbia*, Epitteto a sant'Agostino e Boezio, Boccaccio a Calderón de la Barca e Cervantes, per fare solo qualche nome – viene costantemente accompagnata da una ferma convinzione e, cioè, che altrettanto importante, ai fini della conoscenza umana, sono l'esperienza e il vissuto individuale. Forte di tale sicurezza, Enrichetta certifica le condizioni delle monache, dei confessori, dei preti, dei conversi, dei cardinali e, persino, del papa – in altre parole, del clero e delle gerarchie ecclesiastiche per intero – introducendo una serie di aneddoti, la cui dimensione esemplare è definita dalla finalità didascalica:

Avendo intitolato questo capitolo "Scene e costumi", riunirò in esso tutto ciò che relativamente alle monache ed ai preti ho io stessa veduto nei quattro monasteri da me abitati, o che mi giunse all'orecchio di altri chiostri napoletani; come pure farò laddove discorrerò de' tre voti d'umiltà, di castità e di povertà delle monache. Seguirò questo metodo d'esposizione, per non aver a ritornare più volte sullo stesso argomento, troncando il racconto ¹⁶.

dalle monache con cui condividerà la clausura: si veda, per esempio, a p. 62.

¹⁵ *Ivi*, p. 2.

¹⁶ *Ivi*, p. 97.

Il metodo, infatti, prosegue per più capitoli – almeno l'XI, il XII, il XIII, il XIV e il XV, rispettivamente dedicati a: *La carità delle monache*; *La povertà e l'umiltà*; *Le pazze*, *Le ladre* e *I chierici* –, per arrestarsi laddove più fitta riprende la descrizione della sequela delle persecuzioni operate contro di lei dal Cardinale Riario (capitolo XVI), non senza aver prima utilizzato la stessa prassi per mettere in evidenza la malvagità e la corruzione di quest'ultimo.

Tuttavia l'unica indicazione endogena che sembra convincere la narratrice è quella di *memoria* – anzi *Memorie* –, termine utilizzato, innanzi tutto, come funzione specifica della mente del soggetto che opera la ricostruzione dei fatti e che mette in atto, contemporaneamente, la costruzione letteraria che la contiene.

Dopo aver inaugurato nel capitolo I la narrazione autobiografica con il «primo fatto che ricordo», insiste nel capitolo seguente: «Null'altro di singolare ricordo sino al 1838, tranne due fatti accaduti in mia famiglia: siami lecito di rammentarli», denunciando il lento costruirsi dell'identità attraverso la rimembranza della *propria* storia. E «memoria da non essere cancellata giammai» è l'esperienza del terremoto, mentre il ricordo appare ancora il baluardo dentro cui serrarsi, mentre il corpo viene trascinato e costretto alla vita di clausura:

Fu assalita la mia memoria dalle più care e patetiche rimembranze d'un passato, ch'era in procinto di separarsi da me per un tempo non determinato con sicurezza: mi tornarono in mente gl'innocenti trastulli dell'infanzia, divisi con amiche più fortunate di me: le tenere carezze di mio padre, e gli ultimi fatali suoi compianti: i gaudi dei primi amori, e l'immagine di Domenico... Ah! specialmente a questa reminiscenza ricorse più spesso la mia memoria, straniera perfettamente a tutto ciò che avveniva o dicevasi a me d'intorno ¹⁷.

L'attività del ricordo è dunque esito dell'esperienza di dolore, di costrizione e di estromissione dal nucleo familiare a cui Enrichetta viene piegata dalla monacazione forzata. Rappresenta, innanzi tutto, una forma di autoreclusione della protagonista nell'*hortus conclusus* della propria interiorità, laddove si confina ciò che si vuole sottrarre all'appropriazione degli estranei. Chiuso in convento il suo corpo dagli altri, Enrichetta rinchiude il sé in sé.

Quando la memoria diviene, al contrario, tipologia generica della propria scrittura, essa opera il processo inverso, che prima sarebbe stato impossibile, vale a dire *espone*, libera la propria espe-

¹⁷ *Ivi*, pp. 50-51.

rienza perché divenga storia – e, dunque, memoria – anche di altri per la loro utilità. Lo ha già detto, come abbiamo visto, nell'avvertenza *Al lettore*. Poche altre volte vi fa menzione nel corso del testo:

Adempiti che aveva i doveri del coro, e gli altri d'infermiera, per la più breve via mi riduceva nella mia stanza, dove o leggeva, o meditava, o piangendo lavorava: e là, più per bisogno di distrazione, che per vaghezza di pubblicità, incominciavo a scrivacchiare queste Memorie ¹⁸.

Si tratta ancora di una fase privata, in cui la scrittura è il prodotto di una *stanza tutta per sé*, attività che *dis-trae*, porta cioè lontano il soggetto, in un altrove che consente la costituzione della propria storia. Il processo di fuoriuscita è più lento e inizia, come è comprensibile – come lo era, ad esempio, per le sante e le mistiche di secoli precedenti –, dall'incontro con l'unico soggetto *altro* che le è consentito frequentare, il confessore, il quale, infatti, le chiede:

«[...]». Però vorrei poter vedere traverso le pareti ciò che fate per tante ore sola nella vostra stanza. Il confessore non deve internarsi in tutto?»

«Leggo, scarabocchio, lavoro: è forse anche questa un'infrazione?»

«Sicuramente. Non vi è lecito leggere o scrivere se non opere di devozione. E, di grazia, che state leggendo e scrivendo?»

«Cerco nella lettura di qualche libro istruttivo un conforto alla oppressione che m'abbrutisce; sboszo le memorie di questa mia captività per lasciarne un ricordo, se mi verrà fatto» ¹⁹.

Naturalmente, al di fuori del controllo, il confessore impone il divieto alla scrittura, divieto, che come molti altri, Enrichetta riuscirà ad aggirare. Mi sembra tuttavia più interessante sottolineare due elementi particolarmente significativi. Il primo consiste nella consapevolezza da parte del confessore di operare un *internamento* («Il confessore non deve internarsi in tutto?»), vale a dire che il suo diritto a sapere non lo costituisce *pubblico*, non essendo percepito da chi produce il messaggio come il destinatario ultimo del suo discorso. Viceversa l'autrice ha intrapreso un percorso di *esposizione*, di *uscita verso* l'esterno, come dimostra l'intenzione di raccontare la propria prigionia per «lasciarne un ricordo». Trasformare la memoria in Memoria scritta è già il primo passo verso la speranza/constituzione di un insieme di lettori e di lettrici che siano in grado o interessati a ricevere il testimone della costruzione della storia e di sua semiosi.

¹⁸ *Ivi*, p. 209.

¹⁹ *Ivi*, p. 211.

È verso la fine del racconto che la scrittrice ci dice, seppur velocemente, qualcosa di più. Riferendoci il tenore di uno dei biglietti che spediva a sua madre nascondendoli nell'involto della biancheria sporca, consapevole che questa volta sarebbe stato letto da uno dei tanti malevoli preti che le venivano messi accanto per spiarla, Enrichetta chiama direttamente in causa il proprio pubblico, come aveva fatto nel paratesto introduttivo:

La lista del bucato terminava col seguente epigramma:

*Vuol ragazze l'Eziandio...
Non è prete anch'ei, per Dio?
Prete, o frate, tanto basta:
Sono tutti d'una pasta.*

Chiedo grazia al lettore di questa scappata: voleva quasi toglierla; ma le Memorie, non sono, siccome la storia, obbligate a sopprimere il lato comico ²⁰.

Registro più elevato, quasi tragico, compete alla storia, mentre le memorie possono anche aprirsi al comico, parte del vissuto e, come Bachtin ha detto, indissolubilmente legato al corpo. Tale, dunque, la ragione – almeno a livello di genere letterario – che spinge l'autrice a riferirsi alla sua opera sempre e solo come *memoria*, differenziandola, contemporaneamente dalla storia, e anche, aggiungeremmo noi, dal romanzo storico, di cui spesso l'io si serve per consentire al lettore di comprendere le ragioni dei cambiamenti, non solo politici, delle gerarchie laiche ed ecclesiastiche, cambiamenti che hanno sempre una ripercussione sulle sorti della protagonista (dal voltafaccia di Pio IX alla titubanza di Ferdinando II; dalle sconfitte dei combattenti italiani all'arrivo di Garibaldi). Fermamente ancorata alla centralità dell'io – su questo torneremo ancora – Enrichetta non può non produrre una forma complicata, forse irrisolta, di quelle che oggi definiremmo le scritture del sé, e nel pensarla per l'esterno e il fuori di sé, non individuando *una* forma sul piano della produzione, la concepisce spostandosi al livello della ricezione, mediante la *con-fusione* dei tanti tipi popolari che il pubblico sicuramente contiene nella propria enciclopedia.

1.1.2. Corpo e materno

L'io della protagonista si definisce, innanzi tutto, attraverso l'acquisizione di un *corpo*, intendendo con tale termine la pratica

²⁰ *Ivi*, p. 295.

discorsiva che lo significa o lo struttura come oggetto della narrazione ²¹. La prima descrizione fisica di Enrichetta compare – non a caso – quando si manifesta la passione amorosa e la donna comprende di avere un corpo in quanto oggetto dello sguardo e del desiderio dell'altro. Se davanti al pubblico esso diventa segno del soggetto, quest'ultimo non si percepisce in quanto corpo – mai la protagonista si *vede*, foss'anche per caso, magari riflessa –, ma in quanto cambiamento interiore di cui la carne è significante esterno:

Mal ferma sino a questo punto s'era dimostrata la mia salute. Nervosa per temperamento, pallida ognora nel volto, di complessione gracile, dotata di soverchia e però funesta sensibilità, io non prometteva di giungere alle proporzioni d'un organismo fortemente costituito. Entrata però che fui nel quattordicesimo anno, le mie forme presero uno sviluppo inaspettato, al pallore succedette il vermiglio, che sembrava maggiore di quello fosse in effetto, pel colore bruno della mia carnagione.

Disgraziatamente (se l'amore può chiamarsi disgrazia), allo sviluppo del corpo concorse precoce pur quello del cuore. Sparì d'un tratto la serenità imperturbata della puerizia; non più il riconfortatore balsamo del sonno. Mi sentii un vuoto nell'animo, vuoto sommamente penoso, che bramai di riempire coll'ottenimento d'un oggetto vago, indistinto, non per anco da me stessa determinato. Bastava uno sguardo, un detto per conturbarmi la misura de' palpiti, per farmi credere d'aver ispirato un sentimento simile a quello che aveva provato io stessa. Sopravveniva poscia il disinganno; quello sguardo era stato lanciato dal caso, quella parola era stata pronunziata per mera gentilezza, senza che il cuore vi avesse avuto parte alcuna ²².

L'esposizione del corpo – alla finestra, al balcone, alle feste – diviene pratica di un sapere che introduce nella collettività: lo dimostrano la scelta degli abiti, la particolarità dell'acconciatura che deve adeguarsi alle singole occasioni, il linguaggio non scritto dei gesti. E lo dimostra soprattutto – *a contrario* – l'eliminazione di tutto ciò una volta che Enrichetta entra nella clausura, equiparata non a caso ad un sepolcro, una tomba che produce la dissoluzione dei corpi. Nell'atto della professione, Enrichetta, come è costume, taglia infatti i capelli, elimina i vestiti secolari e indossa la divisa, segno dell'abbandono della vita mondana, nella fattispecie dei desideri del corpo e della carnalità ²³, cosa che la protagonista prende alla lettera, a dif-

²¹ Mi riferisco, ovviamente, alla definizione di pratica discorsiva utilizzata da M. Foucault in *Archeologia del sapere* (1969), Milano, Feltrinelli, 1987, *passim*.

²² Caracciolo, *Misteri del chiostro napoletano*, 5ª ed., cit., pp. 7-8.

²³ Ed infatti, reciprocamente, il rientro nel mondo comporterà il ripristino di questi stessi segni corporei: «Cominciavano frattanto a crescermi i capelli, caduti la prima

ferenza delle consorelle con le quali divide il carcere del chiostro ²⁴:

La frenetica passione delle monache pei preti e pei monaci supera ogni credere. Ciò che specialmente le rende affezionate al loro carcere si è l'illimitata libertà che godono di vedere e di scrivere alle persone amate. Questa libertà le localizza, le incorpora, le identifica al chiostro sì fortemente che son infelici allorché per causa di grave malattia, o prima di prendere il velo, debbono passare qualche mese in seno alla loro famiglia, accanto del padre, della madre, dei fratelli, non essendo presumibile che questi parenti permettano ad una giovinetta di passare più ore al giorno in misteriosi colloqui con un prete od un monaco, e di mantenere seco lui continua corrispondenza.

Havvi delle Eloise che più ore spendono nel confessionale in soave trattamento col loro Abelardo in sottana. Peccato che non capiscano un iota di latino! ²⁵

Attraverso la scrittura le monache *si localizzano, si incorporano*, divengono cioè tutt'uno con il nuovo spazio che le identifica. Le lettere che ella produrrà all'interno del carcere claustrale sono, al contrario, cosa ben diversa dalla corrispondenza qui descritta. Si tratta di una pratica forma di comunicazione delle necessità, degli aiuti alle azioni da svolgersi presso tribunali e legali al fine di ottenere dapprima la possibilità di uscire dal convento e, in seguito, lo scioglimento dei voti. La scrittura della protagonista – quella vera, gratuita e non utilitaristica – è di tutt'altra natura. Potremmo anzi dire che l'estrema forma di rifiuto della vita religiosa da parte di Enrichetta consista proprio nel rigettare quella tipologia di scrittura, per sostituirla con la produzione di una testualità profondamente diversa, che la svincoli dal legame con il luogo claustrale e la renda al pubblico e comune spazio della libertà e della storia: è questo che il lettore si trova fra le mani.

Ma più significativo mi sembra il codice con cui il soggetto

volta sotto le forbici di San Gregorio, e pel corso di tredici anni tosati come quelli delle pecore. A mano a mano che le treccie allungavano, mi pareva di guadagnar terreno nello stadio della personale indipendenza, e mi pareva mill'anni che, non più tocchi dal ferro servile, si ripristinassero all'onore primiero. Mi rimaneva un'altra insegna della servitù: l'abito monastico» (*ivi*, pp. 310-311).

²⁴ E che sono, infatti, caratterizzate da una vera e propria "opulenza corporea", che si contrappone al deperimento organico di Enrichetta: «Pingui, fresche, rubiconde, piene di brio e di beatitudine erano la maggior parte delle altre mie compagne: la spensieratezza, l'ozio, l'apatia conferivano loro, come il pollaio conferisce alle galline. All'incontro io diveniva sempre più pallida e smilza: le gote mie si affossavano, gli occhi si spegnevano, i capelli mi cadevano a ciocche» (*ivi*, p. 194).

²⁵ *Ivi*, p. 97.

comunica la propria ribellione psichica e fisica che è, secondo una figurazione piuttosto diffusa, quello della malattia: Enrichetta si ammalava quando le viene impedito di corrispondere al proprio innamorato, quando subisce qualche traversia, quando le viene prospettata la futura monacazione, quando prende definitivamente i voti, quando subisce le angherie all'interno del monastero e da parte delle gerarchie ecclesiastiche. E, infine, quando, riuscita a sottrarsi al carcere della clausura, verrà successivamente arrestata e nuovamente rinchiusa nel ritiro di Mondragone, con l'aggravio della proibizione a scrivere:

Comincia da questo momento, e continua per qualche tempo non facile a determinare, un periodo della mia esistenza, oscillante ad intervalli fra il senno e lo sconcerto delle facoltà mentali.

Risparmierò al lettore la noia che il racconto de' miei delirii gli recherebbe; ma nel continuare il filo della narrazione con uguale esattezza e pel solo dovere di non interporvi nel mezzo una lacuna, siamo leciti di premettere qui una preghiera; e questa è, ch'io non sia aggravata della responsabilità d'alcuni atti commessi negli intervalli di quella forsennatezza, atti, che citerò per dovere di fedeltà, ma la cui riprovevole natura sono io la prima a deplorare ²⁶.

Ed in effetti la voce narrante non risparmia al suo pubblico la minuziosa descrizione di svenimenti, deliri, eccessi d'ira, rifiuto di toccare il cibo, fino a prospettare lo spettro della pazzia che potrebbe condurre Enrichetta al suicidio, debolmente mitigato dall'interesse per i corpi non razionali – e perciò innocenti e poetici – degli esseri della natura – insetti (tarli, formiche, mosche, ragni), ma anche usignoli ²⁷ – sostituiti, nella condivisione, al soggetto umano che continua a farle guerra.

Il corpo animale è l'unico corpo positivo e vitale, mentre quello umano è sempre più connotato, nel corso della narrazione, o dal degrado della malattia, innanzi tutto nei morbi che colpiscono le monache, o dalla dissoluzione estrema della morte, bloccata nell'immagine della sepoltura.

Non si tratta, inizialmente, di un episodio legato alla biografia di Enrichetta, ma di quanto riportato da una fonte storica, la cronaca di donna Fulvia Caracciolo, che l'autrice cita per informare il lettore sugli episodi collegati all'antichità del monastero dentro cui viene rinchiusa. Nei capitoli incipitari la scrittrice costruisce quasi una moderna guida del luogo, illustrandone la storia, le convinzioni degli

²⁶ *Ivi*, pp. 275-276.

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 290-291.

archeologi, le opere d'arte (affreschi, quadri, sculture, ecc.) che gli spazi conservano. Passa poi a ricordare alcune pratiche, fra le quali quella della tumulazione delle consorelle defunte:

«Restavano» scrive essa «solo nella chiesa le sepolture, nelle quali erano posti i corpi morti delle sorelle, e d'altri defunti: e perché rimanevano scoperte, pungeva a noi il core estremo dolore, avvenga che non havevamo luoco atto, dove potessimo riserbare l'osse de' nostri antecessori, tanto più che di fresco erano morte alcune, che a volerle tor via, poiché erano i corpi intieri, n'inducevano a tanto ramarico, che di pietà ogn'una di noi si sentiva venir meno; all'ultimo una notte, seguente a' 20 d'ottobre di detto anno 1574, per non dare spavento et horrore alle sorelle, jo, insieme con donna Beatrice Carrafa, donna Camilla Sersale, donna Isabella, e donna Giovanna de Loffredo, chiuse prima le porte della chiesa, e, dicendo l'officio de' morti, fecimo in nostra presenza votare tutte le sepolture, usando ogni diligenza possibile, che fossero ben nettate, e riponemmo l'ossa in un'altra cantina con quest'ordine: fecimo far tante casse de' morti quante erano le sepolture, et havendo di quelli poste le già dette osse, fecimo ad ognuno uno scritto di fuori, acciò che si conoscessero di chi fossero».

Questo passaggio, che ho letto più volte nello stesso manoscritto, mi ha fatto ogni volta rabbrivire, pel timore che le mie ossa, destinate a restare in consegna alle mie compagne di reclusione, non subissero un giorno le medesime vicende ²⁸.

La narrazione storica ha maggiore potere di incisione sul soggetto del vero a cui egli assiste; genera timore proprio perché la storia la rende verità e, dunque, ripetibile: se è accaduto, potrebbe accadere nuovamente, o, peggio, accadrà. Ancora una volta è la dimensione esemplare del narrato storico ad essere chiamato in causa, proprio come gli *exempla* a cui la scrittura e la testimonianza di Enrichetta cercano di dare consistenza reale.

È nella sua finale dissoluzione che il corpo torna *vivo*, cioè utile e attivo, divenendo icona per l'intera comunità, a cominciare da quei corpi morti che sono le reliquie e che spesso agitano le notti della protagonista («A cagione dei fantastici ragionamenti che i preti e le monache mi tenevano tutto il giorno, i miei sonni erano spesso turbati da apparizioni spaventose di spettri, di demonii, di sante reliquie» ²⁹):

Sono custodite nel santuario del monastero parecchie reliquie di santi e martiri, cui le monache e la volgare superstizione attribuiscono la virtù di operare miracoli. Tranne il capo di san Gregorio l'Illuminatore, che vuolsi importato

²⁸ *Ivi*, pp. 57-58.

²⁹ *Ivi*, p. 107.

dalle profughe greche, vi sono pure la testa di santo Stefano e quella di san Biagio, coverte di argento; parte del legno della santa Croce; due bracci, uno di san Lorenzo e l'altro di san Pantaleone; la catena di san Gregorio Armeno e le strisce di cuoio con cui il Santo fu battuto: entrambi oggetti che, per prerogativa soprannaturale, sanano gl'indemoniati; il sangue di santo Stefano e quello di san Pantaleone, il quale, se perpetuamente è liquefatto, pure non si fa vedere in tre diversi colori, siccome quello del medesimo martire che è venerato in Roma nella chiesa di Santa Maria in Vallicello e nella cattedrale d'Amalfi. Questo santo gabinetto di anatomia dà motivo a feste, che non mancano d'essere periodicamente segnalate da fatti miracolosi ³⁰.

Nel termine «anatomia», la voce narrante comprende non solo parti dei corpi, ma anche oggetti che dal contatto con i corpi – com'è nella dottrina cattolica – ricevono lo stesso identico potere, quello di conservare tracce della grazia divina che agiva attraverso lo strumento della carne mondana del santo. Il corpo e le metonimie che lo richiamano sono così attivi nella comunità, come se il santo fosse tuttora in vita, strumento dell'azione reale e materiale del santo stesso nel mondo. Enrichetta considera tale feticismo forma di superstizione, non rinunciando, tuttavia, a indicarne la responsabilità quando la diffusione del cosiddetto miracolo della campanella di san Benedetto – un suono che nel delirio ella avrebbe sentito e che le monache interpretano come il richiamo del santo alla conversione –, la costringeranno dentro l'impossibilità a ribellarsi alla monacazione. L'oggetto/corpo ha una specifica identità che coincide con la narrazione di un vissuto – il suono è segno di intervento divino, attuato tramite la fama del santo –, si traduce in storia diffusa, cioè in *miracolo*, la cui pubblicità non è possibile contraddire: Enrichetta è costretta a piegarsi al racconto e divenirne protagonista, dichiarando volontaria l'accettazione dell'abito.

La corporeità che connota la vita esterna è spesso messa in relazione con la maternità e con gli aspetti economici. Da tale punto di vista un passaggio significativo ci sembra il seguente, che si colloca in uno dei punti in cui la voce narrante spiega al proprio pubblico – che potrebbe non esserne parzialmente o del tutto a conoscenza – usanze e tradizioni popolari, in special modo legate alla devozione:

Bella e sontuosamente fregiata è quella macchina, eretta e posta in azione ad onore di Colei che diede la luce al Dio della carità! Ma le sue funzioni ti rammentano il famoso carro di Jagganatha, o le nefande ecatombe de' Druidi.

³⁰ *Ivi*, pp. 59-60.

A quella vista ti rifugge il cuore, né puoi contenerti dal gridare all'orrenda barbarie.

A' raggi del sole, della luna, e intorno a' cerchi sono legati de' bambini lattanti, le cui snaturate madri, mercé il vile guadagno di pochi ducati che dà loro l'impresario dello spettacolo, li fanno simboleggiare gli angioletti che accompagnano l'Assunta al cielo. Questi innocenti pargoletti, non d'altro colpevoli se non d'essere nati figli di madri inumane, e d'aver veduto il mondo in un secolo non abbastanza dirozzato, scendono o morti o moribondi dalla ruota fatale, dopo di aver girato in sensi opposti per sette ore.

Terminata la festa, o per meglio dire, giunto al termine il sacrificio, accorrono stipate, affollate, urlanti le madri, l'una respingendo l'altra, questa bussando quella, e tutte di conserva impazienti di verificare se morta o salva sia uscita la rispettiva loro creatura. Comincia allora una scena d'altro genere, che talvolta finisce con ispargimento di sangue. Non essendo, pel grande numero, facili a riconoscersi dalle madri i sopravvissuti figli, l'una disputa all'altra il frutto delle sue viscere, mentre le imprecazioni delle disputanti e i lamenti delle più addolorate si mescolano agli scherni assordanti degli spettatori e a' fischi della ciurmaglia.

Quelle poi fra le devote, che tornano in casa loro prive del proprio figlio, consolansi dicendo, che Maria, invaghitasi dell'avvenente angioletto, ha voluto menarlo seco lei in paradiso. Appagate da tale convinzione, s'intrattengono a banchettare colle femmine del vicinato, infino a che scialacquato sia del tutto il prezzo ottenuto, non dubitando di percepire da' preti ulteriori soccorsi, in memoria de' loro angioletti involatisi gloriosamente a' beati Elisi ³¹.

La partecipazione a tale sorta di "sacra rappresentazione" – vero e proprio atto teatrale, che richiede infatti un impresario – trasforma e trasfigura i corpi dei lattanti, donando loro una corporeità diversa con-fusa con le altre e, rispetto alla quale, neppure le madri sono in grado di attuare il riconoscimento. L'abbandono alla trascendenza comporta la rinuncia alla materialità e il ritorno alla carne deve essere nuovamente conquistato, in una sorta di seconda nascita che si traduce nel conflitto e nella lotta fra genitrici per imporre l'appartenenza del figlio alle proprie viscere e, dunque, restituirgli un'identità mondana. La morte, al contrario, equivale all'introduzione in uno spazio *altro*, trascendente e consegue la definitiva estromissione dalla corporeità mondana.

La ragione di tale condotta («il vile guadagno di pochi ducati») è chiaramente deplorata dalla voce narrante, che proprio per tale motivo definisce le madri che vi si piegano «inumane». Sebbene non lo affermi mai in modo reciso, l'abbandono dei figli per ragioni di necessità economica è uno spettro che adombra anche il rapporto

³¹ *Ivi*, pp. 27-28.

della protagonista con la propria madre e che ne spiega il repentino cambiamento a metà circa delle Memorie.

La figura materna che il testo ci propone è infatti connotata sin dalle prime pagine della narrazione da uno statuto di rigidità e rigore («Rigorosa d'altronde era l'educazione che a noi dava la madre. Essa ci misurava l'ora che, per godere del pubblico passeggio, eraci lecito di trattenerci sul verone; la benché minima trasgressione poi era punita con severo castigo»³²), al quale Enrichetta risponde con lo spostamento della carica affettiva sull'altro polo della coppia genitoriale:

Io amava, adorava questo padre con tenerezza non comune: l'amava più della madre, e non senza ragione. V'ha de' genitori, i quali non contenti di usare un'ingiusta predilezione a favore d'uno o di più figli, hanno pure l'imprudenza amara di farne in famiglia incauta mostra. Mia madre (aggravò con dolore la sua memoria) non andava esente di tale debolezza, giacché, per non so quale istinto, prona alle domestiche preferenze, non si prendeva almeno la cura caritatevole di velarle agli occhi de' meno amati. Ora nel numero delle sue predilette non era io, né scorreva giorno alcuno ch'io non me ne convincessi per novelle ed evidenti prove. Mio padre, in compenso, suppliva alla scarsenza dell'affetto materno, raddoppiandomi il suo³³.

Se tale passaggio consente al lettore di vedere nell'eroina la vittima di un inspiegabile atto d'ingiustizia, profondamente innaturale e incomprensibile, nel contempo accentua la percezione delle conseguenze che la morte del padre genera narrativamente nell'intreccio delle vicende. La protagonista è contemporaneamente sottoposta alle angherie della sorte e di una nemica insospettabile, la madre, la quale, nell'immaginario che si costituisce lungo la lettura del testo, finisce inevitabilmente per coincidere con le «snaturate» e «inumane» madri del popolo, pronte a consegnare al martirio i propri pargoli per produrre guadagno, rendendoli cioè merce, riducendoli ad oggetti di mercato.

La mercificazione e la reificazione del corpo e della carne – in questo caso della prole – sembrano elementi comuni del sistema economico sociale – società borbonica, più volte definita dall'autrice arretrata, medievale e barbarica³⁴ –, se appaiono necessità anche nelle parole di una genitrice appartenente alla classe nobile e mediamente agiata, rappresentata dalla famiglia Caracciolo:

³² *Ivi*, p. 8.

³³ *Ivi*, p. 37.

³⁴ Cfr., ad esempio, l'*incipit* dell'VIII capitolo.

Se un fulmine mi avesse atterrata, non avrei ricevuto una scossa più formidabile.

Proruppi in singulti disperati, mi rovesciai bocconi sull'origliera del canapè, che inaffiai con molte lagrime, indi mi slanciai in grembo alla madre, implorando misericordia alle sue viscere. Ella, imperturbabile di contegno, sebbene non priva di commozione, stese la mano sulle mie palpebre per asciugarmi col fazzoletto le lagrime. Poi, in tuono grave, e con parole misurate, che mi risuonano tuttora all'udito come sentenza di pena capitale, disse essere stata costretta a fissare il mio ingresso nel monastero sì dalle ristrette sue finanze, sì dal mio capriccio per Domenico.

«Le tue zie» soggiunse, «sono ricche; consegnandoti a loro infino a tanto ch'io cominci a percepire le mie pensioni, sarò sgravata di un peso. Sono sicura d'altronde che la pace del Convento servirà di molto a calmare il tuo cuore, turbato da una folle passione... Ma, dopo due mesi, le amorevolezze delle monache non avranno espulso dal cuore tuo l'abborrimento pel chiostro, prometto di riprenderti meco. Per ora ritrattarmi non posso, fatto già essendo a tuo favore il Capitolo per l'ammissione».

«Mamma!» esclamai, gettandomi ai suoi piedi, e serrandole convulsivamente le ginocchia: «Mamma, non mi rinchiudere, per pietà! Al solo nome del monastero mi sento presa dalla disperazione!».

Ella si alzò bruscamente, svincolandosi dalle mie braccia, ed in tuono severo mi disse: «Tuo padre non ha lasciato per te né dote né tutore: l'arbitra della tua sorte sono io sola...³⁵.

Il richiamo alla propria autorità e al dovere di obbedienza compare nelle parole della madre, come si vede, soltanto al termine del colloquio. Prima – *prima ancora* della minaccia della passione e, cioè, del cedimento al corpo – il testo registra le ristrettezze economiche in cui versa la famiglia e vi torna in conclusione della scena, chiudendo come in un cerchio di ineluttabile necessità l'abbandono del corpo filiale – del suo mantenimento, della sua crescita e del suo destino – all'autorità ecclesiastica.

Sottraendosi alla funzione genitoriale, la donna consegna Enrichetta all'unica altra autorità – in quelle circostanze – in grado di assicurarne la sopravvivenza materiale. Ma così facendo le impone la rinuncia al corpo – che diviene proprietà di altri –, alla propria identità, che andrà declinata in forme e modi differenti, all'appartenenza a uno spazio e a un luogo, oltretutto alla ricerca di uno specifico posizionamento nella società. Enrichetta è *definitivamente* estromessa dal familiare e dal noto, per entrare in un altrove tollerabile e tollerato dalla società solo perché iscritto nella superiorità, nella perfezione e nella sacralità della trascendenza. Varcato il con-

³⁵ *Ivi*, pp. 45-46.

fine, strappato il cordone ombelicale dell'appartenenza alla madre, ella non potrà più tornare indietro, nonostante gli sforzi ripetuti, nonostante la continua resistenza all'assimilazione, che la indicheranno come un'estranea anche per la nuova comunità alla quale viene destinata.

Non per nulla le sue azioni diverranno nuovamente incisive nel mondo – anche se rallentate nei loro effetti ora per ragioni squisitamente di *suspense* narrativa – quando il rapporto con la madre verrà ricostruito e lo strappo ricomposto ³⁶:

Avendo ormai raggiunta l'età maggiore, poteva già io reputarmi arbitra *sicut in quantum* di me stessa: oltre di che, possedendo più d'una pensioncella, avrei potuto cercarmi un altro ritiro, meno forzato del monastico e più conveniente alle mie inclinazioni, ove pure non avessi preferito ricorrere all'ospitalità del secondo marito di mia madre. Questa, vedendomi in preda alla disperazione, mostravasi dolentissima, né di tratto in tratto dissimulava il rimorso di avermi la prima volta fatta entrare nel monastero; mi promise adunque la sua cooperazione in ogni tentativo che sollecitar potesse la mia più o meno larga liberazione, e mantenne fedelmente la promessa ³⁷.

Il passaggio si colloca ad inizio del XVI capitolo, cioè circa a metà dell'intera narrazione, la quale potrebbe anche essere divisa in due macrosezioni determinate dall'ostilità o dalla collaborazione della madre che, narrativamente, subisce una sorta di capovolgimento del proprio statuto, passando dal ruolo di oppositore a quello di aiutante. Non è così per il materno che conserva strenuamente, dall'inizio alla fine – nelle figurazioni in cui si traduce, – una funzione di danneggiamento. Se, infatti, la “madre biologica” si ravvede, la gerarchia ecclesiastica, che ha ricevuto in consegna il compito di conservazione, mantenimento ed educazione – cioè di cura – propria del materno, continua a rappresentare il nemico contro cui l'eroina deve lottare e dal quale deve difendersi. Qui non si tratta di denaro – e infatti, la madre diretta di Enrichetta, ora che è rimosso l'ostacolo economico, può tornare a sostenere la figlia -, ma di simbolico, di declinazione del ruolo sociale. Altre armi saranno

³⁶ Anche se non mancheranno qua e là alcune battute “acide”, a sottolineare non solo la responsabilità materna nei confronti delle violenze e delle angherie alle quali la figlia è stata e continua ad essere sottoposta, ma anche le peculiarità di un carattere personale difficile e scontroso: «Dopo nove anni di angosce crudeli, rivarca alfine quella soglia, che aveva creduto non dover più oltrepassare. “Su, via!” disse un po' impazientita mia madre: “quanto ti sei fatta aspettare!”. Così disse a me, che per suo volere aveva aspettato nove anni!» (cfr. *ivi*, p. 230).

³⁷ *Ivi*, p. 193.

necessarie alla protagonista, armi che comportano l'assunzione della propria, definitiva identità, della propria storia e della narrazione e del discorso che ne scaturiscono.

1.1.3. *L'io e il conflitto*

La conflittualità del materno contro cui Enrichetta deve combattere s'incarna, nel prosieguo della narrazione, in una specifica figura, quella del cardinale Riario, personaggio nel quale si assommano tutte le qualità peggiori dell'istituto ecclesiastico e di quanti ne fanno parte: si picca d'essere grande oratore, ma è sprovvisto di istruzione; è un bell'uomo, e quindi elegante e vanesio; dovrebbe aver rinunciato al corpo, ma declina correttamente un solo verbo, amare. E, soprattutto è posto in condizione di esercitare agevolmente la funzione di carnefice, poiché riesce a farsi nominare confessore della donna. Proprio con l'approfondirsi delle ostilità di cui diviene oggetto quest'ultima, Enrichetta decide come abbiamo visto poco più sopra, d'incominciare «a scrivacchiare queste Memorie», accompagnando a tale attività quella strumentale e più utile delle missive dirette alle autorità. Non ci sembra casuale – anche se giustificabile narrativamente con il compito che gli è stato affidato – che Riario impedisca alla protagonista di rivedere un'ultima volta la madre, in punto di morte, come se l'impossibilità del contatto fisico finale fosse un segno dell'avvenuta perdita di un ruolo specifico da parte della donna stessa nell'intreccio delle vicende.

Allo stesso tempo più fitti e significativi divengono i riferimenti al contesto storico, al processo risorgimentale in atto, avvenimenti di cui la protagonista viene a conoscenza grazie alla lettura dei giornali, strumento di istruzione e di consapevolezza, la cui fruizione la distingue dalla cronica insipienza delle altre. D'ora in avanti l'io si identifica con l'Italia, le sue traversie sono legate alle vicende politiche della penisola, di cui il proprio destino è contemporaneamente sineddoche e metafora:

Intanto, alimentato quotidianamente da' diari, il mio entusiasmo cresceva a mano a mano che mi era dato vedere i preti frementi di fanatismo e di rabbia. La faccia di questi negromanti mi serviva di telegrafo. Spandevasi un giallume itterico sulle loro contratte fattezze? Le cose andavano egregiamente. Tornavano essi a sollevar lo sguardo umiliato, a sogghignare, ad esplodere imprecazioni contro la Costituzione, che chiamavano *Prostituzione*? Il vento spirava contrario [...].

Incoraggiata da tali riflessioni, presi a scrivere una seconda istanza da essere consegnata in mano propria al Sommo Pontefice. Deposto però il tuono supplichevole, feci uso questa volta di concetti robusti, quali convenivano a' tempi.

Dissi adunque schiettamente, lo stato monastico non esser che un residuo di barbarismo orientale: il monastero, non altro che prigionia per coloro che

non vi erano entrati di buon animo; non avendo io commesso alcun delitto né contro Dio né contro il prossimo, non sapere per qual legge inumana dovessi languire, e morir poi disperata in un carcere; sperare tuttavolta di trovare ascolto nella misericordia di un pontefice il quale all'Italia, alla cristianità promessa aveva un'era novella di riordinamento. Conchiudeva, che se si volesse persistere a negarmi l'impetrata giustizia, io, intrepida davanti a qualsiasi rischio, avrei finalmente usato della libera stampa, e di più lingue, per notificare al mondo intero l'enormità del mio sacrificio ³⁸.

Da tale punto in poi l'identificazione del conflitto che l'io è costretto a fronteggiare per decidere le sorti del proprio destino è indissolubilmente legato al processo costitutivo dell'Italia: due identità che si formano, entrambe, dalla distruzione delle barbarie che hanno tentato l'annientamento delle individualità. La complessità del passaggio dà conto della sua importanza. Innanzi tutto Enrichetta – alimentata dalla narrazione delle vicende fatta dai giornali – decodifica un linguaggio che è prevalentemente fatto di segni corporei, quasi ne recupera il codice non avendo mai, in sostanza, perso l'appartenenza al mondo *altro*, dal quale ora arriva la possibilità di salvezza e di cui comprende i segni. Tale recupero di sapere e di conoscenza attua una modificazione anche dei suoi rapporti con l'esterno che, pur continuando ad avvalersi della forma epistolare, incide sul registro e sul tono e, soprattutto, sul sistema di figure che Enrichetta pone in essere e che può sussistere in virtù d'una semplice proporzione: il monastero sta all'individuo come le barbarie stanno all'Italia, entrambi sono prigionieri da cui bisogna affrancare quanti si dichiara essere decisi a liberare dai vincoli. La donna e la patria hanno dunque diritto allo stesso artefice di liberazione e di rinnovamento, Pio IX, al quale, infatti, Enrichetta si rivolge. E come la lotta armata è *forma* della pressione che i patrioti agiscono sull'arretratezza e sulla nefandezza che vorrebbero ostacolare la distruzione dei vincoli barbarici, così la protagonista mostra il proprio mezzo di combattimento e di offesa: la pubblicità che otterrebbe attraverso la denuncia della propria condizione sulle pagine dei giornali.

Dalla costituzione di un tale sistema metaforico il personaggio "assume energia" e re-esistenza:

Perché non prendi consiglio e conforto dalla storia di questa tua patria? Spinta da contrarie passioni, governata da fiacco volere, abbandonata alle seduzioni altrui dalla propria famiglia, adescata da ogni parte, cadde la misera Italia nel servaggio, come precisamente vi cadesti anche tu. Così pur essa languì

³⁸ *Ivi*, pp. 220 e 223.

per lungo tempo carcerata nel chiostro, che principi spirituali e temporali le fabbricarono; così pianse, implorò, protestò. Conformi sono le tue vicende alle peripezie di lei: comune l'espiazione, comuni i voti al rinnovamento, comuni perfino gli sforzi recenti a ricuperar l'esercizio della propria volontà... Ed ora tu retrocedi...! E in qual momento? Alla vigilia della redenzione; mentre allo splendore della giovine Italia si dileguano le ombre della tirannide ³⁹.

Costruito a beneficio del lettore – per il quale d'ora in avanti le due *storie* saranno indelebilmente fuse – il brano rovescia addirittura i rapporti tra senso letterale e traslato, sottolineando come il movimento sia biunivoco e continuo: se le vicende dell'Italia sono allegoria di quelle di Enrichetta, allora anche il destino della donna può essere letto come individuale e singolare figurazione allegorica delle sorti collettive, l'uno essendo *exemplum* delle altre e viceversa.

Non ci sembra casuale che tutto ciò preluda all'attività di spionaggio per la causa patriottica che la protagonista intraprende e che la condurrà nuovamente alla reclusione e che si accompagni, infine, all'acquisizione di un sapere specifico, volto a penetrare ancora più in profondità nell'identità della patria attraverso la conoscenza della sua storia («E perché l'apprendimento delle storie patrie mi parve doveroso non soltanto all'uomo, ma pure alla donna italiana dei tempi nostri, trovai modo di procurarmi i migliori autori in questo ramo dell'educazione nazionale. Allora scorsi il Machiavelli, il Guicciardini, il Botta, il Santarosa, il Colletta, e qualche storico della guerra d'indipendenza dell'America, e della rigenerazione dei Greci» ⁴⁰) e della sua cultura più recente, italiana e straniera («I soli oggetti che attirarono l'attenzione loro furono alcuni volumi di stampa forestiera, fra' quali, mi rammento, il libro sopra Dante di Ozanam, l'altro sull'educazione di Tommaseo, gl'Inni Sacri del Manzoni, ed un carne alla Libertà di Dionisio Salomos, eminente poeta della Grecia moderna» ⁴¹). Ma l'acquisizione di tali «narrazioni» è immediatamente collegata a una qualità individuale – necessaria e sufficiente – che costituisce il terreno fertile e pronto ad accogliere le mitopoiesi e le mitologie altrui. Lo apprendiamo in un punto del testo in cui, non a caso, Enrichetta fornisce al lettore la prima vera compiuta descrizione di sé, non descrizione fisica, quanto piuttosto ritratto dell'identità e del posizionamento che il soggetto narrante occupa:

³⁹ *Ivi*, pp. 253-254.

⁴⁰ *Ivi*, p. 263.

⁴¹ *Ivi*, pp. 279-280.

Sortito avendo dalla natura bollenti passioni, immaginazione mobile, volontà forte abbastanza da lottare contro le seduzioni del sentimento e contro la corrente delle abitudini, io ho mirato alla reintegrazione della libertà nella terra nativa, prima ancora che la storia romana e gli annali delle nostre repubbliche mi avessero ammaestrato sui destini di essa. I libri, i giornali, il consorzio degli uomini di tempera vigorosa, soprattutto l'ammirando esempio degli altri popoli più di noi inoltrati nella carriera della civiltà, fecero divampare nell'animo mio quel fuoco sacro dell'amor patrio. Da quel punto presi ad esecrare l'aquila imperiale, e i principotti suoi satelliti, e la depravazione del nostro sacerdozio e la strisciante cortigianeria dei nostri baroni con quell'odio stesso, odio inesorabile, con che i Saraceni furono detestati dagli Spagnuoli e i Turchi da' Greci e i Russi da' Polacchi e la pirateria barbaresca da tutta quanta la cristianità. Né, ambiziosa d'aggregarmi pur io all'apostolato di sì nobile missione, cessai d'allora in poi di cercare all'ombra della cocolla quel centro occulto di operazioni, che metter potesse in esercizio la mia operosità. Picchiai lungamente senz'aver risposta, ma finalmente mi venne aperto. Sorsero allora per me momenti d'esaltazione e d'entusiasmo, nei quali ebbi l'arroganza di credere, che se tutte le donne pensassero e sentissero a modo mio, neppure una sola oste barbarica sarebbe mai calata in Italia, od almeno l'Italia l'avrebbe da lungo tempo finita coll'opera devastatrice dei tiranni ⁴².

È a questo punto che Enrichetta scopre la “sorellanza”, la possibilità di creare una rete indissolubile con le altre che paghi alla patria un tributo ben più importante ed essenziale del compito di cura, a tal punto, che ella può intravedere un'efficacia di azione ben superiore a quella maschile, capace di impedire o abbassare di molto la portata del conflitto. Da tale prospettiva la donna volta lo sguardo indietro, verso la Storia, per costruire una genealogia che, insperatamente, può appropriarsi anche di quanto ha prodotto l'inescrutabile dominio della Chiesa. Leggendo la *Vita delle sante Martiri* – che, incidentalmente, ci piace osservare, è genere biografico, in parte come quello che Enrichetta Caracciolo sta componendo – la protagonista non può far a meno di notare la portata del ruolo che le donne hanno ricoperto durante quelli che ella considera gli albori della civiltà occidentale e delle narrazioni che ne immortalano le gesta:

La casta poesia, il puro e santo zelo di quell'era cristiana mi serviva di calmante nella lotta interna che m'agitava. Ammirabile secolo di riscatto, in cui la donna, da ardente fede, da speranza, da carità sublimata, non solamente contese all'uomo il privilegio dell'eroismo, ma col sacrificio della giovinezza, della beltà, degli averi, e della stessa esistenza, colla pratica d'ogni virtù seppe

⁴² *Ivi*, pp. 283-284.

ancora eclissare e modestia di gerarchi, e dottrine di scuola, ed elucubrazioni di teologi. Chi può negare che uno fra i più maravigliosi prodigi della rivelazione sia questa novella devozione della donna alla riforma della società, al rinnovamento del genere umano? E questa fede, quest'abnegazione, che trae la femmina dal gineceo, per menarla gloriosa sul rogo, non è ella già degna di ammirazione, più che non lo sia l'eroismo, in grazia del quale sono i nomi d'Epaminonda e di Scipione celebrati nelle pagine di Plutarco? Questi e non altri esemplari vorrei che con mano diurna e notturna svolgessero le nostre giovinette! Che non oserebbe, a che non riuscirebbe anche la donna de' nostri giorni se quella fede pigliando per modello, deponesse, quasi offerta di primizie, il fiore degli affetti sull'altare della patria? Invece di scrivere romanzi, che con effimere commozioni mi snervano il cuore, che con effeminati affetti mi sbaldanziscono l'animo, m'isteriliscono le aspirazioni, provatevi piuttosto a ritemperarmi, se potete, il cuore a fecondi concetti, a sentimenti virili! Ecco come mi rialzerete dall'inerzia in cui giaccio, ecco come mi preparerete a secondarvi nella grande opera dell'incivilimento ⁴³.

Ancora una volta memorie e romanzi si contrappongono non solo come verità e finzione, ma come educazione al vero e corruzione della morale, secondo una posizione certamente tradizionale nel dibattito sul romanzo ⁴⁴, ma qui arricchita dalla significativa identificazione di una tradizione che dovrebbe preludere alla formazione e alla comunicazione di un sapere condiviso e imitabile, da trasmettere a quante – al contrario –, altrettanto tradizionalmente sono state escluse – *tout-court* o in misura parziale – dalla conoscenza, soprattutto se ritenuta eticamente superiore.

La vicenda giunge così alla sua conclusione e alla consegna del testimone alle *altre*, dotate ormai delle prime maglie di una catena genealogica che altro non attende se non d'essere approfondita e completata. La Storia d'Italia torna a rapide linee per accompagnare l'abbandono del *velo nero* e il definitivo rientro di Enrichetta a Napoli – nel consorzio civile dal quale era stata estromessa –, insieme al liberatore Garibaldi. A tornare non può essere però la *stessa donna*, così come il luogo non è più lo *stesso* Regno. Diversa è l'identità che si è costituita, diverso è il vissuto che si è arricchito dell'esperienza dei fatti e delle letture, diverso dunque il posizionamento, come denuncia la scelta di un nome, di un appellativo differente che il soggetto attribuisce a sé stesso:

Ma che importano d'ora innanzi le mie sensazioni? Stucchevole superflui-

⁴³ *Ivi*, pp. 289-290.

⁴⁴ Cfr. ancora una volta Mangione, *Prima di Manzoni*, cit.

tà. Il dramma è giunto al termine: la mia storia finisce in questo giorno, che per l'Italia è giorno di nuova creazione.

Quell'*Io* che vestito di gramaglia si cattivò, o lettore, la tua pietà, solo perché all'intorno di lui tutto era lutto e silenzio, ora sparisce, siccome stella sopraffatta dal fulgore del sole nascente.

E il mio velo?

Mentre per evitare la solennità di un *Te Deum*, e per isfuggire la prece d'uso: «Signore fa' salvo il tuo popolo, e la tua eredità!» i preti di San Gennaro tenevano occupato Garibaldi nella visita oziosa de' loro tesori; io, toltomi il velo nero dal capo, e ripostolo sur un altare, ne feci atto di restituzione alla Chiesa, che me l'aveva dato venti anni fa. VOTUM FECI, GRATIAM ACCEPI.

Da quell'istante considerai strappato pur l'ultimo filo che mi vincolava allo stato monastico; e il nome di *cittadina*, che dato a tutti non contiene comunemente alcuna distinzione, divenne per me il titolo più proprio, più bello ancora dell'antico *civis romanus*, come quello che per noi risale all'unità di Dio, santificata nel sangue di Cristo, e rivela, sostituita alla città di Roma, una città Italia. Perciò se qualcuno da allora in poi mi ha chiamato per abitudine *Suora* o *Canonichessa*, io l'ho interrotto dicendo: chiamatemi *Cittadina*, e se volete aggiungere una distinzione dite: quella cittadina che provocò e promosse il Plebiscito delle donne in Napoli.

Se però non sono amica della sottana nera, non conservo per essa risentimento. Ho deposto i miei rancori col velo nero che lasciai sull'altare.

E di molti insegnamenti pratici mi riconosco debitrice alla lunga reclusione. Se pel tratto di vent'anni non mi avesse il destino ribadita al piede la catena del galeotto, se fossi passata a marito giovinetta, avrei forse nella scuola del mondo imparato altrettanto a discernere le malvagie passioni sul loro nascere, le passioni che sbocciano nell'aria chiusa e si nutrono di ire, di rancori, di gelosie, di sospetti?⁴⁵

E se la scrittrice non riesce a liberarsi fino in fondo dai canoni tradizionali dell'*happy end*⁴⁶, non possiamo fare a meno di notare come il personaggio, al contrario, avverta chiaramente la scissione fra il *prima* e il *poi*, l'ineluttabile impossibilità a tornare indietro una volta varcati i confini d'uno spazio simbolico in cui nuovi risultano essere i posizionamenti e le narrazioni che ne scaturiscono. Di ciò è segno il rifiuto ad accettare un nome che è sintesi di un'identità ormai inesistente, perché profondamente modificata e resa *differente*

⁴⁵ *Misteri del chiostro napoletano*, 5ª ed., cit., pp. 337-338.

⁴⁶ Le ultime parole dei *Misteri del chiostro napoletano* suonano, infatti, nel modo seguente: «Ed eccomi finalmente felice. Accanto ad un marito che mi adora, a cui rispondo con uguale amore, mi trovo nello stato in che Iddio pose la donna fin dalla settimana della Genesi. Perché, compiendo gli uffici di buona moglie, di buona madre, di buona cittadina, perché pur io non potrò aspirare a' tesori della Divina misericordia?» (*ivi*, p. 339).

dal conflitto contro cui ha combattuto. Mentre della consapevolezza che la protagonista ha del valore che la propria ricostruzione memoriale riveste nel processo di costruzione del sé è testimonianza la domanda retorica con cui si chiude il passaggio, domanda che traccia una linea di demarcazione netta fra la «scuola del mondo» e l'ignoranza cui condannano il nucleo familiare e l'incombenza della cura, quell'eterna «minoranza a vita» della donna sottoposta all'autorità maritale. Contro tutto ciò, non a caso, la scrittrice lottò strenuamente, nella vita reale, partecipando, fra l'altro, insieme alla sorella Giulia Cigala Caracciolo, al Comitato femminile napoletano che sosteneva il disegno di legge di Salvatore Morelli contro la «schiavitù domestica» della donne.

1.2. «Una fra tante» di Emma

1.2.1. La vicenda di Barberina

Una quindicina di anni dopo la pubblicazione dei *Misteri del chiostro napoletano*, e precisamente nel 1878 esce, presso la Società editrice partenopea, il romanzo di Emilia Ferretti Viola, *Una fra tante*, firmato con lo pseudonimo di Emma ⁴⁷, sulla spinta di una finalità contraria e reciproca rispetto a quella che si era proposta con le proprie *Memorie* Enrichetta Caracciolo. Se quest'ultima, infatti, mirava con la sua opera a fornire documentazione e prove a sostegno di una riforma – la soppressione dei conventi – che riteneva saggia e giusta, Emma invece si proponeva di attaccare ferocemente il cosiddetto Regolamento Cavour, che disciplinava le case chiuse e le forme della prostituzione femminile, suscitando un'eco tale da fare dell'opera oggetto di discussione nel Parlamento del neonato Regno d'Italia. Per questa sua natura, il testo si caratterizza sin dalle battute iniziali della narrazione come un vero e proprio *pamphlet*, cui non manca una voce narrante dal forte atteggiamento moralista e moraleggiante, propensa ad intervenire frequentemente nel corso della vicenda. Sarebbe tuttavia riduttivo vincolare il romanzo di Emma a tale rapida notazione. Come ben sottolinea Giuliana Morandini, infatti, positivamente accolta dalla critica, l'opera,

che sembra risentire l'impostazione di metodo dei Goncourt, rimane un

⁴⁷ Emma (Emilia Ferretti Viola), *Una fra tante*, Napoli, Società editrice partenopea, 1878; ora Aprilia, Ortica Editrice, 2013. Da tale più recente edizione saranno ricavate tutte le citazioni presenti nel testo.

raggiungimento quasi isolato nel percorso di E., anche se la vivacità d'immagini, come si conviene a chi è anche pittrice apprezzata di paesaggi, rivela un talento ben più profondo di quello occasionale di un romanzo a tesi ⁴⁸.

Romanzo a tesi, dunque, che si muove fra l'influenza del naturalismo francese e, in particolare, degli studi che Edmond e Jules de Goncourt dedicavano alla ricostruzione storica di ambienti sociali e di tipi psicologici, e la capacità di raffigurazione, *Una fra tante* costituirebbe un valido tentativo di rappresentazione realistica di situazioni contemporanee all'autrice – di cui scarse sono le notizie biografiche (era nata a Milano nel 1844 e morirà a Roma nel 1929) ⁴⁹ –, con finalità di denuncia sociale, voce congiuntamente del suo impegno politico militante – pioniera del femminismo italiano, era vicina alle posizioni di Anna Maria Mozzoni –, impegno all'interno del quale la fedeltà al vero e alla sua veritiera rappresentazione diviene strumento e mezzo di azione sul mondo.

È quanto Emma stessa afferma nel testo introduttivo, senza titolo, ma firmato e datato *Firenze, 15 dicembre 1877*, che contiene alcune poche, essenziali, ma significative notazioni programmatiche e di poetica. L'autrice proclama innanzi tutto: il «fatto che narro in questo libro è un fatto vero. E chi, se non fosse vero, l'avrebbe voluto scrivere?». L'averlo udito ha provocato in lei primariamente «indignazione» e «dolore» e quindi l'immediata determinazione «di raccontarlo, di denunciarlo a tutti», azione dalla quale si è tuttavia dapprima astenuta per l'iniziale prevalenza di un misto di «vergogna» e «ripugnanza» ⁵⁰.

Si tratta di «sentimenti» particolarmente significativi, che ci consentono alcune riflessioni preliminari. Gli ultimi due, innanzi tutto, attuano una giunzione fra l'autrice – che diverrà successivamente la voce narrante della vicenda – e la protagonista: nella sua vita cittadina, prima di finire nella tela di ragno che la consegnerà alla prostituzione, Barberina reagisce infatti allo stesso modo ogni qual volta coglie allusioni – più o meno velate –, oppure diviene pubblico di raccapriccianti racconti collegati alla sessualità:

⁴⁸ G. Morandini, *La voce che è in lei*, Milano, Bompiani, 1980, p. 391 (nuova ed. *ivi*, 1997).

⁴⁹ Al rapido profilo *ivi*, si potranno ora utilmente aggiungere: A. Illiano, *Invito al romanzo d'autrice. '800-'900: da Luisa Saredo a Laudomia Bonanni*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2001, *ad vocem* e S. Badalassi, *Emma, dal salotto all'impegno*, San Cesario di Lecce (Lecce), Piero Manni, 2004.

⁵⁰ Tutte le citazioni in *Emma, Una fra tante*, cit., p. 5.

Si sentiva sola quando un mascalzone qualunque, passandole accanto per la strada, le sussurrava all'orecchio parole triviali che incominciava appena ad intendere; si sentiva sola quando dai bottegai o dalle serve del vicinato, udiva fare certi discorsi equivoci, udiva raccontare fatti e aneddoti nuovi affatto per lei, o sentiva narrare di certe vergogne subite, di certi oscuri delitti commessi quotidianamente, e s'accertava che tutti quei racconti non erano fiabe ma fatti che si verificavano ogni giorno, che erano la storia vera e viva della grande città. Così, a misura che vedeva più gente e più cose che alla gente appartengono [...], le veniva una paura superstiziosa di tutto quello che udiva, un ribrezzo morale indefinito, simile alla paura di una malattia contagiosa; le pareva che una povera ragazza come lei fosse più d'ogni altra esposta a subire tutto il male che ci poteva essere ⁵¹.

Si tratta di un passaggio che, se posto in relazione proprio con le parole introduttive di Emma, sembra assumere un senso ampio e complesso. Barberina prova di fronte alle vicende che percepisce veritiere, «ribrezzo morale», espressione che possiamo avvicinare almeno parzialmente alla «ripugnanza» e «vergogna», cui facevamo prima menzione. L'autrice e la sua protagonista condividono pertanto una medesima «condizione patologica», quando entrambe si fanno «pubblico», anello terminale della catena comunicativa, al quale il messaggio è, più o meno consapevolmente, destinato. Le narrazioni che la fanciulla ascolta sono inoltre figura della propria e, quindi, simbolo di quel racconto che ha originato il «romanzo di Barberina», determinando un potenziamento dell'identificazione fra esperienza della voce narrante e vissuto del personaggio. Ad autorizzare l'interpretazione interviene un'altra interessante similitudine terminologica, concernente la *qualità narrativa* – contemporaneamente a livello di forma e a livello di contenuto – degli eventi evocati. Se Barberina comprende l'accezione «generica» dei racconti («non erano *fiabe* ma fatti che si verificavano ogni giorno, che erano la *storia vera*»: mio il corsivo), Emma, accingendosi «di nuovo a idear novelle e volgendo il pensiero alle opere di fantasia», prova «un'altra vergogna e un'altra ripugnanza»:

Sentivo che non era più possibile, sapendo quel fatto, di negare alla triste verità il suo diritto di precedenza di fronte alle mie fiabe.

E il mio primo impulso prevalse.

E spero che in avvenire anche quando fosse più vivo e fervido il lavoro della mia immaginazione, quando mi apparisse più seducente e cara un'immagine della mia fantasia, mi basti però sempre l'animo di cacciarli lontano, qualora

⁵¹ *Ivi*, pp. 23-24.

accanto a lei mi si presenti triste, miserabile o anche ributtante la sembianza di cosa vera cui l'umile penna della scrittrice di fiabe possa giovare ⁵².

Il vero si contrappone alla fantasia e *pretende* il racconto, tanto più, quanto più le sue qualità risultino essere connesse ad una «semplicità triste, miserabile e ributtante». Nei confronti di tale materia, il soggetto narrante e la narrazione che esso produce tornano a svolgere il ruolo tradizionale di *testis veritatis*, ruolo che, naturalmente, la protagonista, dotata di uno statuto di personaggio ingenuo e insciente, non è in grado di assumere. La relazione fra le due identità attuata all'interno del testo rimane vincolata alla condivisione iniziale di un binomio "sentimentale" (vergogna e ripugnanza) e alla accettazione di una coppia antinomica (fiaba/verità o vero), ordinabile – da un punto di vista morale – in senso gerarchico.

Di qui i percorsi si dividono, innanzi tutto perché il vissuto della voce narrante fa un'ulteriore esperienza di vergogna e ripugnanza, che risulta impossibile per il personaggio e che genera la stessa "condizione patologica" quando si neghi al vero di divenire racconto a favore della finzione. Quest'ulteriore ripugnanza vergognosa o vergogna ripugnante tocca specificamente la funzione narrante, investita di un compito morale preciso: denunciare attraverso la creazione letteraria. L'individuazione del materiale (identificazione di una fonte narrabile) e la messa in opera dello stesso – momenti diversi, ma complementari, del processo creativo – sono dunque caratterizzate entrambe sul piano del vissuto – almeno nella mitopoiesi che ne fornisce l'autrice – dall'istaurazione di un'identica esperienza patologica, che nella seconda fase abbandona il personaggio e si proietta al di fuori del testo, verso i lettori e le lettrici, nel tentativo di provocarne una reazione tale da permettere all'opera di accedere alla dimensione didattica e didascalica.

Se, infatti, una prima immagine di pubblico, internamente al romanzo, sembra prevedere un soggetto che sappia reagire a quanto sta leggendo – identificandosi dapprima con la Barberina che ascolta, in un misto di paura e vergogna, le narrazioni del contesto nel quale si trova immersa –, successivamente questo stesso pubblico, esaurita la sensazione di poter fare esperienza dei medesimi rischi, poiché meno ingenuo e più colto della protagonista, tesaurizzando in vissuto la narrazione, dovrebbe riuscire a risalire verso quell'indignazione e quel dolore che costituiscono la reazione primaria della donna e dell'autrice e trasformarli in azione nel mondo. In questo

⁵² *Ivi*, p. 5.

modo il “cerchio creativo” si chiude su se stesso, inscrevendo la nuova “poetica del vero” dell’era moderna all’interno di un riattraversamento attualizzato di alcuni elementi tradizionali del fare letterario. Il ruolo dell’*auctor* quale garante della veridicità del fatto narrato – con annessi tutta una serie di *escamotage* che accrescono l’impressione di realtà, ad iniziare dall’occultamento dei nomi di città e di persone attraverso lettere puntate o X –; la finalità didattica del fare letterario, che *rivela* e, dunque, insegna al lettore; la funzione onniscente della voce autoriale, che è in grado di penetrare i recessi più intimi della psicologia del suo personaggio – quantunque dotato di uno statuto sociale distante da quello della narratrice –, tutti questi elementi vengono così piegati ad un *riuso* che trasforma il soggetto produttore in esito della relazione intra- ed extra-testuale – verso i personaggi e in direzione dei lettori – e la didascalia in denuncia capace di agire una mutazione dell’esistente.

1.2.2. Città vs campagna; solitudine vs isolamento: Barberina nella folla

Torniamo per un momento alla citazione precedente, laddove registravamo come reazione di Barberina agli “equivoci” racconti che le giungono alle orecchie, un «ribrezzo morale indefinito». Prima di tale sensazione la protagonista prova un sentimento diverso e, potremmo dire, più personale, che è quello della paura, del terrore inconsapevole di poter essere esposta al male che percepisce e di esserlo perché sola, anzi – come meglio precisa l’autrice – in più punti del suo narrato, perché *isolata*. La solitudine pertiene, infatti, piuttosto alla *condizione naturale*, mentre l’isolamento è *senbal* della vita cittadina ed è tale perché nasce da un elemento proprio della città, la *folla*. In un certo senso potremmo dire che il romanzo di Emma racconta il tentativo – fortunatamente fallito – dell’*urbs* di assimilare a sé un corpo estraneo, di renderlo *folla*, di estirparle l’identità natale per consegnargliene una nuova, decisamente – secondo la voce narrante – peggiore di quella originaria.

Tale livello di contenuto passa per un’opposizione tradizionale della letteratura occidentale, quella fra città e campagna, all’interno della quale, tuttavia, il polo positivo non ricade sulla comunità urbana, perché progredita e civile, ma sull’ambiente montano incontaminato e naturale. Sin dall’inizio Emma ripropone e rivisita il *topos*, presentandoci una ragazza di sedici anni costretta ad abbandonare la valle in cui è nata, al fine di raggiungere «X, una delle principali città d’Italia, per entrar al servizio di una famiglia d’agiati com-

mercianti»⁵³. Il contrasto fra l'ingenuità e la bontà dell'educazione ricevuta nello spazio naturale e il presagio dell'atrocità del destino che attende la protagonista in città consente al lettore di instaurare la prima contrapposizione fra lo spazio urbano, che corrompe e guasta, e il mondo rurale, a tal punto che Barberina può essere assimilata a un'«educanda» uscita «dalle mura del chiostro», unico spazio circoscritto – urbano o semiurbano – a cui sarebbe possibile assimilare l'ambiente naturale incorrotto e puro, proprio in virtù della clausura protettiva che è in grado di assicurare :

Era fresca e robusta, timida come una signorina appena uscita di convento, ignorante come le pecore e le capre che aveva portato a pascolare per tanti anni nei monti ove era nata.

Essa usciva dalle valli solitarie delle sue montagne, come l'educanda esce dalle mura del chiostro: ingenua, vergognosa, meravigliandosi di tutto e di tutti. Anch'essa, come l'educanda, era stata rinchiusa in un breve spazio di terra segregato dal resto del mondo; anch'essa era stata abituata ai lunghi silenzi, alle placide e dolci contemplanzi, e alla monotona disciplina del lavoro⁵⁴.

Barberina è a tal punto tutt'uno con gli elementi naturali, che la voce narrante può considerare il suo lento sviluppo intellettuale identico a quello delle piante che crescono sulle montagne:

Se la ginestra o il timo del monte potessero risvegliarsi a poco a poco alla coscienza di vivere, lo farebbero come lo faceva lei, senza sgomento, senza orgoglio, con una profonda e serena convinzione del proprio diritto d'essere, con un sentimento della propria dignità istintivo e gagliardo, che traeva dalla coscienza di solidarietà con tutta la natura, con tutto ciò che ha vita o apparenza di vita, la sicurezza del proprio valore [...].

A sedici anni la bambina, cresciuta sino allora con le virtù e le ignoranze degli animali e dei fiori, diventava cosa più perfetta, più umana, presentiva e desiderava altre sensazioni, altri piaceri [...] ella così progrediva dall'infanzia insciente alle speranze dell'adolescenza⁵⁵.

Si tratta di un'identità formata e radicata in uno spazio ben preciso e identificabile, spazio protetto, come poco prima la narratrice ci ha detto, atto a difendere l'identità acquisita tracciando dei confini specifici – ancorché invisibili –, a superare i quali necessita un vissuto esperienziale ben diverso, un vissuto che non può certo

⁵³ *Ivi*, p. 7.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ivi*, p. 9.

pertenerne a Barberina, la quale, in accordo con la maggior parte delle protagoniste femminili – la Lucia dei *Promessi sposi* in questo senso veramente *docet* – può esprimere la sua valenza positiva nella stanzialità, vale a dire nel radicamento nello spazio. La predisposizione al nomadismo, allo sradicamento, all'erranza pertiene piuttosto tradizionalmente agli eroi – rigorosamente maschi –, che ne traducono l'esperienza in narrazione. La metropoli, la megalopoli è perciò il luogo di appartenenza di quanti sono in grado di varcare i confini fra spazi differenti, spesso ostili, senza subire conseguenze negative. L'autrice, puntualmente, registra il dato:

le disse che le aveva trovato un servizio presso certi negozianti di X, e le nominò una fra le principali città d'Italia.

Nel sentire quel nome la Barberina rimase sgomenta. L'aveva sentita nominare tante volte quella città; l'avevano nominata dinanzi a lei gli uomini di casa sua, il babbo e il nonno. Il nonno c'era stato, era il solo che l'avesse vista, e quando ne parlava lo faceva con rispetto, con ammirazione, e solamente il babbo rispondeva, mentre le donne non azzardavano di metter bocca in quel discorso, quasi che si trattasse di un argomento troppo elevato per esse ⁵⁶.

Lo sgomento di Barberina deriva dalla progressiva sensazione di perdita della comunità originaria – elemento fortemente identitario, sentimento che si impossessa di lei («le pareva di non appartenere più alla gente che abitava in quella casupola, di essere già un'estranea fra quegli alberi e quei prati» ⁵⁷) e che la degrada dalla condizione umana a quella animale, non assimilandola tuttavia alle bestie libere del mondo naturale – di cui ella era senz'altro parte, condividendone il valore assiologico positivo –, ma con gli animali ridotti a merce e proprietà, reificati come oggetti in vendita, con le pecore che al ritorno dal mercato recavano sul vello il colore di chi le aveva comprate: «le parve di dover avere anch'essa in qualche parte del corpo un segno simile a quello delle pecore, che indicasse come ella non apparteneva più alla famiglia sua, alla mandria, alla valle» ⁵⁸. Barberina è così *segnata*: divelta dalla collettività di appartenenza, è ascritta tramite la marchiatura a una realtà altra, la quale intraprende sin da ora la lenta operazione di trasformazione dell'identità della donna. In questo modo la narrazione fa spazio ad un ulteriore elemento, finora escluso dall'esplicitazione vera e pro-

⁵⁶ *Ivi*, pp. 10-11.

⁵⁷ *Ivi*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*

pria: ciò che viene venduto, ciò di cui si rivendica la proprietà e il possesso è il *corpo* che, infatti, denuncia all'esterno l'appartenenza attraverso il marchio.

L'entrata in campo del corpo comporta una serie di implicazioni. Innanzi tutto Barberina conosce il *desiderio* e percepisce la *manca*za. Ne è sintomo, ad esempio, la consapevolezza della propria povertà, condizione che non era in grado di cogliere, di *vedere*, fintanto che le bastava ciò che aveva, come è sufficiente il pascolo alle greggi che ella governava. Ma lo sradicamento e il trapianto nel tessuto cittadino comporta la percezione dello *status sociale* e, di conseguenza, lo scontento. Il processo si innesca già nella tappa iniziale e in quella intermedia del suo viaggio di allontanamento, quando il distacco inizia nell'interiorità del personaggio, mettendone in crisi le qualità identitarie, e poi, in seguito, quando si realizza fisicamente lo spostamento verso la *piccola città* in cui riceverà il primo addestramento da domestica:

Da quel giorno Barberina non ebbe più pace. Le parve che ogni cosa avesse mutato intorno a lei, e che perfino in lei stessa fosse avvenuto un cambiamento; le pareva che nella sua valle silenziosa e deserta giungessero ad ogni istante i rumori del di fuori, voci lontane, grida di folla. E provava una curiosità irresistibile di vedere, di sapere, di uscire dalla solitudine e tuffarsi nella vita, e insieme a questo desiderio violento le veniva anche una grande paura di quel mondo che non conosceva e che pur desiderava.

Era l'educanda che usciva dalle mura del collegio, pura, ingenua, desiderosa di vivere.

La natura la dava alla società. La società la prese [...].

Barberina vide allora per la prima volta una piccola città; vide le case, le vie, le botteghe, l'andirivieni della gente per le strade, e si sentì strappata a un tratto e per sempre alla quiete dei suoi monti.

Vide dei ricchi e si sentì povera» ⁵⁹.

L'incontro con lo spazio urbano vanifica le qualità che si pensava di possedere. Si tratta di una questione di proporzioni e di desideri: i desideri si concepiscono e diventano bisogni imprescindibili nello spazio più grande, più ampio costruito dall'umanità. La natura ha bisogno di poco e non provoca bisogni, se non quelli che è in grado di soddisfare, né traccia differenze, superiorità e inferiorità. A ciò è deputata l'*urbs*, lo spazio della *civilitas*.

Il progetto di cessione di Barberina alla comunità urbana ha innescato un processo di trasformazione, consegnandola al desiderio che

⁵⁹ *Ivi*, pp. 9-10.

intraprende l'elaborazione di nuovi miti. E la deformazione fantastica interiore coglie sin dall'inizio l'elemento che fa la differenza: comparire qui infatti per la prima volta l'immagine della *folla*, minacciosa contro lo spazio d'appartenenza, desiderata e temuta contemporaneamente.

Ma la *piccola città* è solo una tappa intermedia e la progressione del desiderio deve proceder ancora più innanzi. La signora - a cui il parroco l'ha affidata perché le procuri un'occupazione - le trova infatti servizio presso un'altra famiglia che abita in una più grande e importante città. È in questo passaggio che Barberina comprende il nuovo, unico ruolo che potrà svolgere nello spazio urbano, qualunque sia la funzione che le verrà affidata e, ancora una volta, l'indigenza diventa la caratteristica che la qualifica di fronte all'*altro*:

Pianse. Sì, adesso era povera, lo sapeva, ne era certa. Aveva visto le belle case, le botteghe eleganti, la gente ben vestita, i libri, i giornali, ed aveva indovinato che cos'era la povertà. Era il sudiciume che cade in terra; i rimasugli e i ritagli che lascia dietro a sé quella macchina colossale e instancabile che crea la civiltà e il lusso, lavorando giorno e notte nel mondo per la società. Essa si era sentita presa nell'ingranaggio di quella macchina; s'era sentita presa dolcemente, senza troppa scossa, ma pure sapeva che d'ora in avanti doveva dare sempre parte di sé a quella cosa ignota, immensa, che laggiù nelle grandi città creava i ricchi, e lasciava cadere a terra come una segatura vivente la povertà e la miseria ⁶⁰.

Barberina è divenuta «segatura», *rifiuto*: lo scarto della lavorazione e, contemporaneamente, «sudiciume», prodotto di una macchina e, dunque, privata di qualsiasi condizione di umanità. In altre parole ha perduto l'identità originaria e non ne possiede ancora una differente. Per trovarla, Barberina dovrebbe radicarsi nel nuovo luogo, assimilarsi a coloro che lo abitano, farsi folla. Ma è proprio questo che ella non riesce a fare, mentre reagisce con la preservazione della memoria, contrapponendo la teoria dei giorni trascorsi in viaggio, le «persone sconosciute che avea incontrate, e i paesi nuovi che avea veduti e percorsi, e il grande strepito delle locomotive e dei treni», «barriere insuperabili che la separavano tutte da casa sua» ⁶¹, alla rimembranza della «vita passata, ricordando ogni cosa con avidità; ricontando tutto ciò che poteva rammentare, come se il ricordo le desse dei diritti di proprietaria e che le memorie fossero gemme o monete da ricontarsi con un piacere d'avaro» ⁶².

⁶⁰ *Ivi*, pp. 12-13.

⁶¹ *Ivi*, p. 21.

⁶² *Ivi*, p. 22.

E se la nuova visione economica nella quale la voce narrante traduce l'attività memorativa della sua protagonista ha qualcosa già della corruzione cittadina, essa rappresenta forse l'unico tributo che Barberina potrebbe essere propensa a rendere alla macchina sociale della quale è divenuta, suo malgrado, prigioniera. Perché ella è, in realtà, incapace di integrarsi e ciò che può fare è solamente scontrarsi con l'esperienza di un linguaggio nuovo, che nasconde imprevedibili accezioni e insolite contrapposizioni. In tali *termini*, Barberina – e i lettori con lei – comprendono la differenza che passa tra solitudine e isolamento, tra l'esercizio della meditazione (quella che Barberina ha fatto nel *convento delle sue montagne*) e l'atrocità dell'abbandono. Allo spazio claustrale circondato dai monti, vasto, fragrante e luminoso, si sostituisce l'«afa di una piccola cucina», «la finestra della quale, dando sopra uno stretto cortile chiuso fra le case, non le mandava talvolta neppur luce bastante per cucire di bianco»⁶³. Barberina appare rinchiusa in uno spazio soffocante, presso il limite invalicabile di una minuscola finestra, dentro un confine, tuttavia, troppo precario per difenderla dal pericolo che cova nell'estraneità dello spazio circostante. Barberina viene infatti espulsa da questa sorta di utero materno protettivo perché si am-mala. Oggetto estraneo – perché proveniente dalle valli e dai monti –, socialmente povera, proprietà di altri e, infine, corpo malato: si intersecano nella giovane una serie di caratteri che la discriminano e la posizionano al limite del consorzio umano. Si colloca in questo punto preciso lo snodo fondamentale della vicenda:

E intanto Barberina si faceva sempre più donna e lasciava ogni giorno dietro di sé un lembo di quella veste morale che aveva avvolta e protetta la bambina [...].

Non aveva visto né il male, né il bene; aveva sentito la buona influenza della solitudine, ignorando l'isolamento; aveva provato sì vivo il sentimento della natura, che nelle ore di maggior solitudine, lontana da tutti, non s'era mai sentita sola; perché è nella folla soltanto che nasce il sentimento dell'abbandono assoluto e dell'isolamento [...] il sentirci circondati e stretti dal tumultuoso accavallarsi della marea sempre crescente dell'egoismo umano. E l'egoismo isolato non prospera facilmente; esso ha bisogno di specchiarsi nell'egoismo di un altro, o di alimentarsi nell'altrui sentimento servile e prepotente per farsi forte; e predilige vivere nelle grandi masse di vita umana parassita sordido e vigoroso, ma pur talvolta così ricco di vita e di forze che vi appare in alcuni grande e meraviglioso come una virtù.

Barberina s'era sentita sola per la prima volta nel viaggio da N, dove pure

⁶³ *Ivi*, p. 21.

s'era trovata in mezzo a tanta gente; e d'allora in poi un senso vago di abbandono, d'isolamento le era sempre rimasto; lo provava anche nelle ore meno tristi ⁶⁴.

Si tratta di un momento davvero significativo: la voce narrante salda strettamente fra di loro il passaggio all'età adulta della donna e la percezione dell'isolamento e ne individua la cagione – da regista onnisciente – nell'egoismo umano, che non accoglie, ma separa e reclude, o, altrimenti detto, scarta ciò che non è assimilabile e, dunque, confondibile nella *massa* di cui si alimenta.

1.2.3. *Epifania del corpo: il topos del puer senex*

La malattia che estromette Barberina dall'angusta protezione della casa presso cui lavora è *forma* della ribellione del proprio corpo alla trasformazione nell'indistinto organismo della folla, organismo che si nutre di un'aria ben diversa da quella delle montagne cui ella era abituata:

Le pareva d'essere in un fondo di pozzo torbido, ma tranquillo, ove tutti lavoravano senza speranza, senza distrazione, intorpiditi leggermente dalla mancanza di sole e di ventilazione. E in quel luogo triste e profondo s'agitava una gran massa di gente che si odiava, che si derideva, che soffriva o scherzava, che si pigiava oscenamente col pensiero e col fatto [...]. E le pareva che tutta quella gente dovesse consumare incessantemente anche qualcosa di più che luce e aria, qualcos'altro d'ignoto, quasi vi fosse un intenso dolore che facesse vivere la grande città, e che essa richiedesse una depredazione morale ignota, mostruosa come un delitto, dolorosa come un sacrificio ⁶⁵.

A parte la suggestiva immagine del pozzo – che evoca inaspettatamente altre e ben più recenti rese letterarie ⁶⁶ – la voce narrante inizia lentamente a introdurre da questo punto in poi il vero tema del romanzo, precedentemente adombrato attraverso i presagi della protagonista o i simboli cui l'autrice è ricorsa. Si tratta del prezzo che la società è disposta a pagare pur di raggiungere il lusso, la felicità e il piacere, prezzo che riduce i corpi a merce, gli esseri umani a bestie in vendita. L'autrice tuttavia non lo dichiara direttamente: lo

⁶⁴ *Ivi*, pp. 22-23.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 24-25.

⁶⁶ Il richiamo è, ovviamente, al romanzo più famoso, *The Well of Loneliness*, di Marguerite (John) Radclyffe Hall, edito nel 1928, e al dibattito sul "pozzo" interiore – in cui spesso le donne cadono –, dibattito che vide coinvolte nel 1948 Natalia Ginzburg e Alba de Céspedes sulle pagine di «Mercurio», la rivista diretta da quest'ultima.

fa prima emergere agli occhi del pubblico come se si trattasse dell'esito di una trasformazione percettiva del personaggio che coglie, seppur vagamente e indistintamente, il senso arcano nascosto nel meccanismo della civiltà: a Barberina sembra infatti «che ci volesse qualcos'altro ancora per raggiungere gli scopi della civiltà; che ci volesse uno sforzo intenso e misterioso, che facesse fruttare le fibre e i muscoli e li traducesse in lusso e i piaceri»⁶⁷. Fibre e muscoli evocano indubbiamente l'elemento corporeo: è dalla consunzione del corpo, dalla sua vendita e consumo che nasce la felicità della società urbana. La malattia di Barberina – che consiste in una lenta perdita di appetito e di peso – diviene così *figura* dell'apprendimento e dell'adeguamento da parte della donna allo *status quo*: «A misura che la Barberina deperiva, si sentiva più tranquilla, e le pareva, anziché d'essere malata, di abituarsi invece dolcemente al gran mutamento che si era operato nella sua vita»⁶⁸.

Ma prima, l'autrice richiama alle proprie responsabilità anche la letteratura. Come spesso accade nella scrittura delle donne, l'evocazione del corpo carnale si accompagna al richiamo al corpo simbolico dei segni del codice e del linguaggio. Barberina contrappone la propria genuina felicità che ella «aveva trovata bell'e fatta» nella natura – cioè vera, reale – a quella – finta, irreale – prodotta da quello strumento di civiltà che sono i libri:

I libri? Che cosa ci poteva essere nei libri? Pensava talvolta la Barberina. Delle parole? Proprio delle parole come quelle che diceva lei?

Alla Barberina veniva allora voglia di ridere. Che nei libri ci fossero delle chiacchiere simili a quelle dei bambini o dei bottegai che conosceva? Ma a che serviva il fermare così le parole, invece di lasciarle andare per la loro strada e morire come la gente e tutte le cose di questo mondo? Parlavano forse soltanto di fatti strani, come ne vedeva molti senza intenderli; o erano forse pieni di parole, come certe vetrine erano piene di oggetti rari, de' quali non sapeva a che cosa potessero servire?

Quanta confusione di cose crea la gran quantità di gente che vive assieme pigiata nello stesso luogo!⁶⁹

Il dubbio della protagonista – che le parole dei libri siano “reali” come le parole che lei stessa pronuncia – la dice lunga sull'opinione che Emma ha della letteratura. In altra forma qui si ripropone l'opposizione fra il vero della vita e le chiacchiere della

⁶⁷ Emma, *Una fra tante*, p. 25.

⁶⁸ *Ivi*, p. 27.

⁶⁹ *Ivi*, p. 26.

fantasia, fra finzione e verità, fra fiabe e fatti. Ma vi si aggiunge qualcosa di particolarmente significativo: le parole hanno – o dovrebbero avere – una realtà corporea, cioè un divenire nel tempo, o, in altri termini, la stessa caducità dell'essere umano che le produce. L'eternità pertiene alla finzione, non certo al codice linguistico utilizzato fra i vivi, codice che, viceversa muta, producendo nuovi segni e cancellandone di vecchi. Solo così le parole possono essere *vere*. La scrittura contenuta nei libri *ferma* le parole, le condanna alla staticità e all'eterna durata e, così facendo, le priva di ogni parvenza di verità. Tale posizione si precisa ulteriormente in un passaggio successivo quando Barberina, fatta ormai ricoverare in ospedale dai suoi datori di lavoro, si trova a dialogare con altre due ammalate. Il discorso cade sull'azione di depauperazione a cui i poveri sono sottoposti da parte dei ricchi, azione che non riguarda, ovviamente, gli oggetti materiali, che essi non possiedono, ma i beni interiori, come la speranza e la fede in Dio. Il furto del divino trova una singolare spiegazione agli occhi delle donne:

Hanno preso tutto i signori, i ricchi... tutto, perfino Dio... Che cosa diavolo n'hanno fatto, e perché l'hanno preso, non si sa! Non era roba da farne danaro, ghiottonerie o vesti.

– Serve per i libri, – replicò la donna che aveva il braccio malato, con un certo fare di superiorità, – i libri si vendono...

– E hanno venduto anche lui! – esclamò la malata più vecchia ⁷⁰.

I libri divengono dunque estrema fonte del mercimonio: è ciò che consente ai ricchi di trasformare la divinità in piacere, alla stessa stregua del danaro, delle ghiottonerie o delle vesti, che sono, naturalmente, simbolo del soddisfacimento del desiderio, innanzi tutto – anche se non esclusivamente – corporeo. A chi non può accedere al piacere del corpo non resta altro che la speranza del suo annientamento, vale a dire la morte. Aveva infatti affermato poco prima l'anziana ammalata, paragonando l'ospedale alla sala d'aspetto della stazione, dove si attende la partenza:

– Per il camposanto. Ci portan via come cani. È ancora grazia se ci portano via senza farci a pezzi per studiarci. Siamo la povera gente noi... Ci prendono i nostri corpi anche dopo morti [...]. Hai paura? [...] Di che cosa hai paura? Forse ti ha messo spavento quello che t'ho detto ora... del tagliarci a pezzi? Ma non capisci che lo fanno dopo; quando non sentiamo più nulla? Che cosa te n'importa? Non hai ancora imparato a desiderare la morte tu? Non ci facessero male

⁷⁰ *Ivi*, p. 33.

se non altro che quando siamo morte! [...]. È un lusso che non è fatto per noi l'aver paura di morire ⁷¹.

Ancora una volta la protagonista è costretta a misurare l'estraneità della comunità alla quale dovrebbe invece appartenere e con la quale dovrebbe assimilarsi, per costruirsi un'identità rispondente al nuovo posizionamento che è stata costretta ad assumere. Al contrario, Barberina è discriminata da chi già – povera e vecchia – si trova a sua volta discriminata, perché giovane, perché ingenua ed inesperta, perché proveniente dai monti e ignara della vita di città. Anzi, diviene vittima di molteplici e simultanee discriminazioni in virtù della costrizione ad assumere una posizione – locazione caratterizzata da molteplici fattori contestuali interconnessi – che non le dovrebbe competere. L'impossibilità ad assumere un *habitus* sociale che la dica all'esterno – una volta recuperata la sanità corporea e rigettata dall'utero protettivo che era stata la casa dei suoi padroni – espone Barberina in tutta la sua nudità, ancora una volta, agli occhi feroci della folla, come il testo puntualmente afferma. Quando, infatti, la sensazione di fame crescente viene «a rammentarle con una prova fisica il suo triste stato», la donna avverte di nuovo in tutta la sua atrocità il senso di isolamento: «Le pareva, nell'esagerazione di un sentimento che le faceva provare con spavento quanto ella fosse senza difesa e quanto orribile fosse il suo stato di abbandono, le pareva di camminare nuda nella folla, nuda di una nudità morale quasi ancor più vergognosa di sé della fisica» ⁷². Nudità fisica e nudità morale non solo si collegano, ma si richiamano a vicenda, la prima segno e forma della seconda che produce – ancora – quella *vergogna* così spesso presente nelle parole della voce narrante. E, naturalmente, tale sentimento si accompagna, come spesso accade nel fare e nel sentire del personaggio, alla paura della folla, all'interno della quale non esiste alcuna solidarietà femminile, alcun sostegno fra donna e donna, fra madri e giovani fanciulle, tutte intente al proprio egoistico bisogno. Trovare tale supporto diviene una necessità e un desiderio talmente forte da rendere Barberina ormai pronta a cadere nella *con-fusione* delle proprie aspettative:

In quel punto una donna venne per comperare delle susine. Era una vecchia vestita civilmente, ma con un abito logoro e sudicio, un cappello unto e bisunto, che poteva essere stato bello in altri tempi, ma che ormai non era sol-

⁷¹ *Ivi*, p. 31.

⁷² *Ivi*, p. 50.

tanto fuor di moda, ma quasi quasi non stava più insieme, tanto era sdrucito e usato [...] con delle dita magre e lunghe, di un color livido che le faceva sembrar ancor più sudice di quello che erano ⁷³.

La vecchia è in realtà «una brutta vecchia. Ma quel viso rugoso e quei capelli bianchi ispiravano fiducia e rispetto alla ragazza; le ricordavano la sua nonna, che filava la sera seduta sulla pietra del focolare accanto a lei, e sulle ginocchia della quale aveva poggiata tante volte la testa addormentandosi, mentre essa le contava delle novelle» ⁷⁴. Nuovamente la protagonista riconduce ciò che vede nello spazio *altro* a quanto sa dello spazio che le era *proprio* e al quale non accetta di non appartenere più. L'esito drammatico di tale operazione consiste in un errore esiziale di decodificazione: i significanti corporei (il viso rugoso, i capelli bianchi), che nel «codice dei monti» avrebbero preluso a un significato positivo (la consolazione della cura familiare), nel linguaggio cittadino sono subordinati ad altri significanti gerarchicamente più importanti, che in effetti la voce narrante ha segnalato per primi al suo pubblico (trascuratezza degli abiti e poca cura del corpo) e che preludono a diversi e più pericolosi significati. Barberina permane un'*estranea*: non conosce la lingua della città e i segni che la compongono, codice che, al contrario, fa saldamente parte del vissuto della voce narrante e – auspicabilmente – dei lettori e delle lettrici che ne leggono la narrazione, codice che presuppone un'altra declinazione del corpo e dei suoi elementi. Dunque Barberina non può non cadere in un costante e reiterato fraintendimento, cui si aggiunge un ulteriore e ben più letale sbaglio e cioè la sua incapacità a comprendere che, mentre la sua ingenuità è facilmente decodificabile dall'esperienza e dal vissuto delle donne cittadine, non è vero il contrario: di tutte – proprio perché donne, madri, giovani, anziane – ella non *legge* il valore reale, affidandosi alle regole di un sistema linguistico inadeguato, che l'espone all'incomprensione fatale della realtà. È per ciò che ella non percepisce la finalità dell'untuosa ospitalità della mezzana, elemento che al contrario la narratrice rivela al proprio pubblico, ricorrendo come *senhal* ad un *topos* tradizionale, quello del *puer senex*, rivisitato e declinato al femminile. Inutile dire che anche in questo caso si opera congiuntamente un'esaltazione dell'insipienza di Barberina, incapace a coglierne il reale significato.

⁷³ *Ivi*, pp. 56-57.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 72-73.

Ne è esempio eloquente la figura di Giustina, giovane serva della vecchia mezzana.

Si può dire che l'intero capitolo VII sia dominato da questo personaggio sinistro, figurazione simbolica dell'azione devastante e della trasfigurazione a cui conduce la tabe morale, segnatamente in un soggetto femminile. Eccone la descrizione, ripresa e acuita più volte nel testo:

Era una brutta bambina; zoppicava un poco, era magra e sparuta come fosse malata, con degli occhiacci arditi, eppure nello stesso tempo stanchi e sofferenti, e certe labbra gonfie e rosse che rivelavano in lei un tipo malsano e scrofoloso.

Della bambina non aveva che la statura e le forme; il viso e il tratto erano di donna. Le si leggeva nel volto il desiderio del vizio, l'abitudine del soffrire, il bisogno fisico e morale di viver male, e nello stesso tempo un'insofferenza, un'ira nascosta per il dolore e le privazioni che portava seco il vivere in tutta quella miseria del corpo e della mente, miseria che l'avvolgeva e la soffocava ancor prima che avesse finito di crescere ⁷⁵.

La donna-bambina che Emma mette in scena è esternamente il prodotto del suo posizionamento all'interno di uno *spazio* caratterizzato dalla "miseria del corpo e della mente": la voce narrante sottolinea l'esistenza di una povertà più grave e pericolosa, perché capace di agire profondamente sul percorso identitario del soggetto femminile. L'abitudine del soffrire – consustanziale alla privazione d'ogni bene materiale e spirituale – perpetua se stessa, trasformando il male in un bisogno che ne mantiene costante il desiderio, pur nella comparsa di pochi, celati segni di ribellione che, come spesso accade, si riversano sui pari grado, piuttosto che sul superiore responsabile dello *status quo*. Della lenta corrosione che tutto ciò provoca nel soggetto, il corpo porta il segno, creando un'ossimorica contrapposizione fra le forme e il volto. L'autrice sceglie di riusare il *topos* del *puer senex* spostandone dunque la figurazione dal livello spirituale a quello fisico, da un genere all'altro. Se in passato i fanciulli prodigiosi della letteratura presentavano congiuntamente comportamenti da bambini, ma saggezza da anziani – entrambi manifestati attraverso i codici linguistici propri delle due età – qui la conoscenza del male e il cedimento al piacere – che appartengono alla fase della vita adulta – lavorano essenzialmente a livello corporeo, impedendo alla componente interiore di manifestarsi all'esterno con altri segni che non siano quelli iscritti nella carne, di quella

⁷⁵ *Ivi*, p. 78.

stessa corruzione simbolo e metafora. Il corpo manifesta, così, una *chimera*, metà donna e metà fanciulla, definendo un soggetto che narrativamente non può che appartenere al piano del fantastico. Quando infatti il sonno ristoratore a cui Barberina si abbandona consente alla voce narrante di raffigurare la protagonista *esposta* allo sguardo *dell'altra*, il romanzo prontamente sottolinea: «Mentre ella dormiva, la Giustina entrò parecchie volte nella camera, camminando in punta di piedi e guardandola sempre, e mentre la guardava le faceva certe smorfie maligne e invereconde, che davano al viso di quella bambina un aspetto fantasticamente diabolico, quasi non fosse una creatura umana e viva, ma un'apparizione stravagante e soprannaturale» ⁷⁶.

L'autrice ha dunque dotato Giustina di una natura luciferina, che la trasforma in creatura di un *mondo altro*, uno spazio di confine tra la depravazione della corruzione morale – cui ambirebbe appartenere per migliorare la propria indigenza – e la condizione servile a cui quella stessa indigenza la inchioda. Proprio perché bloccata in tale transito, in una sorta di sospensione, la scrittrice *sente* che ha qualcosa di fantastico – o propriamente *del* fantastico ⁷⁷, ma è impressione che pertiene al vissuto della voce narrante – e dunque, del pubblico –, non certo della protagonista che sul percorso di decadenza morale non può fermarsi alla fase che sta vivendo Giustina, perché della fanciulla non possiede l'abilità a comprendere il mondo che ora la circonda.

Al lettore è dato tuttavia modo di vedere a quale esito sarebbe destinato un soggetto femminile che abbandona il confine per entrare trionfalmente nello spazio dominato interamente dal corpo, dalla carne e dal piacere. L'autrice ricorre ancora una volta al *topos* del *puer senex*, utilizzato ora per descrivere le inquiline della nuova e sontuosa casa nella quale la mezzana conduce Barberina. Anche queste donne denunciano una *vecchiezza* d'esperienza che contrasta con la *giovinezza* del corpo: «Parecchie persone camminavano con passo affrettato nell'andito al quale metteva l'uscio della sua camera; passavano correndo, saltellando; e dal fruscio delle vesti e dalle voci, Barberina indovinò che erano donne. Donne che ruzza-

⁷⁶ *Ivi*, pp. 80-81.

⁷⁷ Risulta particolarmente suggestivo che al carattere di esitazione e di sospensione il maggior teorico del fantastico, Tzvetan Todorov, faccia risalire la "natura generica" di tale tipologia di scrittura: cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica* (1970), Milano, Garzanti, 2000.

vano e saltavano come bambine, ma che ciarlavano e ridevano con delle intonazioni di voce, rauche e stanche, quasi da vecchie»⁷⁸.

I rumori fisici (le parole – le ciarle, in verità –, le risa, e così via) danno contezza del dominio esercitato in quel nuovo spazio dal corpo, dalla sua carne e dalla sua apparenza. Ed in effetti la cura di cui ora la protagonista diviene oggetto non mira più a trasformarla in *folla*, ma a farne *oggetto del piacere* di quella stessa folla.

Poco importa come e quando la realtà trasformerà definitivamente Barberina; se consenziente o – come il romanzo racconta – attraverso uno stupro atroce; quando e grazie a chi riuscirà a sottrarsi al destino che le viene imposto, allo statuto dentro il quale finirà con il trovarsi prigioniera. La costrizione morale e psicologica del personaggio trova figura nella camera in cui Barberina viene condotta, la “camera rossa”, dagli arredi opulenti, con al centro un letto enorme e incombente, ma protetta da un dedalo di scale e di corridoi, quasi un labirinto, che sembra nascondere e difendere il marcio, piuttosto che allontanare dal pericolo. Ancora una finestra, presso cui Barberina cerca rifugio funge da *senhal*:

Guardò allora traverso le piccole sbarre di legno e vide un giardinetto chiuso fra delle case e delle mura, umido e malinconico, senza che in esso crescesse neppure un fiore; delle donne litigavano in un cortile vicino, e le loro voci stridule, e le parole ingiuriose e sconce che profferivano, arrivavano chiare e distinte alle orecchie della Barberina, quasi fossero vicine a lei o nella stessa camera.

La ragazza si allontanò dalla finestra.

Le metteva malinconia il guardare in quel giardino buio e desolato, e anche le voci di quelle donne le mettevano una certa paura addosso, come se quelle ingiurie oscene fossero dirette a lei⁷⁹.

Il giardinetto arido e serrato verso cui si volge lo sguardo della protagonista è figura – parte per il tutto – che si colloca esattamente all’opposto del chiostro naturale dal quale Barberina è stata allontanata: ella è giunta, infatti, in un luogo in cui i soggetti che vi abitano sono definiti da un linguaggio specifico (sconcio e ingiurioso) – e dunque da una appartenenza precisa –, che li ascrive allo spazio dell’immoralità. Lo sottolineano proprio l’impossibilità a produrre alcunché di vivo o a contenere relazioni umane che non degenerino in conflitto. La vestizione, a cui Barberina viene costretta e che segue subito dopo, sottolinea il tentativo di com-prenderla,

⁷⁸ Emma, *Una fra tante*, cit., p. 95.

⁷⁹ *Ivi*, p. 87.

di attribuirle uno statuto identico a quanti quello spazio praticano e abitano. La protagonista è ormai *altra*: l'inganno con il quale viene costretta ad indossare i segni esteriori della nuova identità; l'imposizione del cambio d'abito, a cui la nuova fantesca riesce a piegarla, fanno della spoliazione il preludio alla modificazione vera e propria del corpo. Di ciò la protagonista si avvede quando, ormai tramutata, viene invitata a specchiarsi:

La Barberina obbedì, e quasi quasi non si riconobbe. La ragazza che vedeva nello specchio le parve un'altra; si vide più grande, più snella, ma non per questo le parve che il suo aspetto avesse migliorato; quell'aria da signorina della quale andava debitrice all'abbigliamento elegante che portava, le sembrò una maschera bugiarda, e si vergognò profondamente nel vedersi vestita a quel modo, come se avesse voluto con quel lusso rinnegare se stessa, i suoi parenti, le persone che amava di più [...]. Alzando gli occhi per guardare gli affreschi del soffitto, e volgendosi un poco verso la finestra, s'accorse che la sua immagine si rifletteva anche di lì nella sfera.

Quella ragazza seduta nel mezzo della camera con quell'abito chiaro addosso le fece quasi paura.

Le s'affacciarono a un tratto alla mente mille incertezze e mille paure. La fanciulla ben vestita che vedeva nello specchio, raccontava alla povera Barberina delle tristi storie, piene di dubbi e di sgomenti. Storie vaghe, indefinite.

Alla Barberina, dal luogo nel quale sedeva, non riusciva di vedere di sé nello specchio se non altro che la persona [...]. Ma di tempo in tempo la ragazza chinava un poco il capo, e allora rientrando tutta nel campo dello specchio, ci vedeva il proprio viso e si guardava attonita e impaurita. Allora la signorina e la giovinetta tornavano ad essere una cosa sola, e la Barberina provava uno spavento indefinibile di quelle due che erano pure una sola [...]. E certe cose che la Barberina sapeva a metà, delle quali aveva sentito scorrere [...] con parole volgari e oscene, ora sussurrate, fra una mossa di scherno e un sorriso di compiacenza, tutte cose brutte e tristi, le tornavano alla mente, popolando di mille sospetti quella camera, riflettendosi nello specchio accanto a quella signorina della quale non vedeva il viso e non sapeva la storia.

- Dio buono, a che cosa penso! - diceva fra sé la ragazza, e la sua ignoranza l'aiutava nel disperdere quei dubbi i quali per effetto di quella stessa ignoranza le si affacciavano indefiniti e imperfetti ⁸⁰.

L'ampiezza della citazione è giustificata dalla rilevanza del passaggio. Potremo dire che in un certo senso la vicenda può considerarsi conclusa. Barberina non riuscirà a "svestirsi" di questa identità neppure quando troverà chi riuscirà a farla scappare e a farla tornare nelle sue valli. Sebbene ella non si riconosca nell'immagine che lo

⁸⁰ *Ivi*, pp. 91-94.

specchio le rende, sebbene possa illudersi di non essere *quella*, impedendo al volto di entrare nella sfera riflettente, la protagonista *sa* che – anche sul piano narrativo – ha ormai perso lo statuto iniziale per accedere a quello di un personaggio appartenente ad altre «storie». Ma prima di tutto percepisce il tradimento dell'appartenenza originaria, la scissione fatale e definitiva del legame familiare e con la patria, anche se inizialmente soltanto come maschera imposta e autoimposta. Tuttavia dalla realtà – seppure riflessa, seppure capovolta – che lo specchio le restituisce ella non può sfuggire: la trasformazione del corpo l'identifica e nello stesso tempo nuovamente la marchia, in maniera più precisa e più definita, consegnandole un destino simile alle tante vicende occultate dall'ipocrita decenza cittadina.

Barberina prova ancora una volta a resistere, a lasciar prevalere l'insipienza che l'ha sinora caratterizzata e che le è sembrata l'unico mezzo di protezione nel quale confidare. Ma si tratta di un *escamotage* inutile, soprattutto perché è inessenziale alla conoscenza dei lettori, che a quest'altezza sono perfettamente in grado di operare la corretta decodificazione del *segno* che la protagonista è divenuta, significativa di un ruolo, di una funzione sociale che di lì a poco sarà sancita dall'infamante cartello che ne sovrasterà il corpo, devastato dalle ferite fisiche e psicologiche conseguenti allo stupro e consegnato ad un letto d'ospedale. L'iscrizione nel registro ufficiale delle prostitute è solo l'atto finale di un processo di assimilazione al tessuto della nuova società urbana, all'interno della quale o si consuma o si è consumati, o si compra o si è oggetto comprato, o si produce o si è cosa prodotta, o si è primizia o si è scarto, logica economica piegata agli interessi del lusso e del piacere.

1.2.4. L'indifferenza femminile: società e lettori

Possiamo ora meglio capire e interpretare le ragioni che indicano nell'egoismo e nel disinteresse i veri poli polemici dell'autrice, virus letali della città moderna. O della sua moralità, che è lo stesso.

C'è stato un momento nel testo, brano a cui abbiamo fatto più sopra riferimento, in cui la voce narrante, la protagonista e – presumibilmente – il pubblico stesso erano chiamati a meravigliarsi dell'indifferenza con le quali donne e madri ripagavano il bisogno delle compagne in difficoltà, tanto più quanto più condividevano lo stesso degrado sociale e la condanna alla povertà. In effetti le figure femminili con le quali Barberina entra in contatto in città appaiono vincolare la propria esistenza al mantenimento di uno *status* economico – quand'anche non particolarmente elevato – che non hanno alcuna intenzione di mettere a rischio, allontanandosi da quanti potrebbero rappresentare una minaccia.

Ne abbiamo un sentore già nella descrizione della signora Rosa, portinaia dello stabile in cui dimoravano i primi datori di lavoro della protagonista, felicemente sopravvissuta alle insistenze di Barberina:

Alla signora Rosa non parve vero che fosse andata via [...], e nella sua triste abitazione, nella sua povertà oscura e malinconica ebbe finalmente il piacere di godersi una volta in vita sua il lusso di un egoismo da signori, quello di sentirsi seduta comodamente, al sicuro, in un'abitazione pressoché sua, protetta dal freddo e dalla fame [...], e la portinaia chiudeva di tempo in tempo le palpebre sotto gli occhiali, e sembrava che l'egoismo soddisfatto mormorasse dolcemente, quasi russasse di piacere [...]. Se a noi fosse dato un sesto senso per udire il segreto agitarsi del pensiero, udiremmo così fors'anche l'intera città mormorare dolcemente [...]. Ma l'egoismo è muto per noi; i suoi dolori e le sue gioie sono silenziose, e passa nelle fibre umane senza rumore, pudico e ignobile ⁸¹

La signora Rosa è dunque sineddoche di un intero con il quale condivide una specifica qualità, ne è parte nella misura in cui si è assimilata, condividendo l'essere del tutto. Ancora una volta ne diviene *senhal* la soddisfazione corporea – per quanto umile e circoscritta possa essere – che è indicata come parte del *lusso*. Segnata da una «povertà oscura», di cui è figura la «sua triste abitazione», Rosa è così equiparata – attraverso la possibilità di godersi il proprio egoismo – a quei «signori» che le sono superiori nel benessere, mentre socialmente svolge quella funzione di *segatura* che dovrebbe avvicinarla a Barberina. Ma anche tra gli scarti, la nuova società costruisce scale e gerarchie, ancora una volta sulla base della tensione a vivere e godere del piacere e della soddisfazione del desiderio. La portinaia è in grado di assicurarsi i propri desideri, Barberina no.

Tale caratteristica riemerge nell'ortolana Beppa che, pur comprendendo la vera natura dell'interessamento della vecchia mezzana per Barberina ⁸², non avverte né aiuta la ragazza a sfuggirle. Tuttavia, in questo caso, la voce narrante, che certo biasima la donna, non sembra sanzionarla del tutto. A salvarla da una condanna morale senza possibilità d'appello interviene, probabilmente, per

⁸¹ *Ivi*, p. 49.

⁸² Anche il pubblico viene messo in grado di decodificare l'esatta funzione della vecchia mezzana, soprattutto attraverso una serie di attributi che rimandano al "sudiciume" materiale, simbolo del "sudiciume morale". Ne sono un esempio la descrizione della casa: (*ivi*, p. 76); della camera in cui conduce Barberina, e che ricorda quella in cui il giovane Davide Copperfield viene condotto, per poi essere introdotto nella malavita (*ivi*, p. 77); ed infine, il mestiere-copertura che le attribuisce, quello appunto di "rivenditora" di oggetti usati, cioè, propriamente, di scarti della società.

l'autrice, l'attribuzione al personaggio della funzione materna e di madre protettrice, innanzi tutto, della propria prole.

Mentre assiste all'allontanarsi di Barberina con la vecchia, ella sposta infatti immediatamente lo sguardo sulla propria *figlia*, temendo che possa capitare a lei ciò che ora sta per avvenire alla ragazza: «la Beppa crollò il capo, fece una smorfia e volse il viso dall'altra parte fissando per un momento, con paura, la sua piccina [...]. Se la figurò grande, la vide con l'immaginazione così come aveva visto adesso la Barberina in compagnia di quella donna». Ma tra il futuro della propria bambina e il destino di Barberina si pone una solida e sicura parete di confine, rappresentata dal denaro, limite fermamente insuperabile: «poi pensò alla bottega, all'economie già fatte, all'eredità che s'aspettava da una parente, e il suo sguardo si rasserenò»⁸³. E per scrollarsi di dosso ogni responsabilità, sposta la condanna senza appello sulla portinaia, la signora Rosa, biasimandone la tendenza al pettegolezzo.

La Beppa è egoisticamente felice che alla propria famiglia non possa accadere nulla di quello che accadrà con certezza a Barberina, perché sua figlia ha una madre “previdente”, che ha saputo preparare il futuro della propria prole e non commetterla alla pietà degli altri o alla fortuna.

L'eroina – che non può costruirsi da sola il proprio destino, affidandosi, come l'eroe, al tessuto sociale, alla sorte, al caso, perché non ne possiede gli strumenti – avrebbe bisogno della “madre”, e di una madre che conosca le regole della nuova società. La madre “biologica” di Barberina appartiene, al contrario, ad uno spazio altro dal quale, oltretutto ha estromesso la figlia. Torniamo per un momento alle pagine iniziali del romanzo:

Barberina scendeva il pendio del monte accompagnata dalla mamma e da un fratellino. Luca la seguiva ad una certa distanza, tenendo d'occhio le sue capre che pascolavano un poco più su nella prateria.

Giunti ad una svolta tutti si fermarono. La madre di Barberina la baciò piangendo.

Ricordati di noi, – disse. – Ricordati che siamo poveri; cerca di guadagnare per te e per noi, e di farti voler bene dai padroni; ti raccomanderemo al Signore, Barberina, pregheremo sempre tutti per te. Accenderò un lumicino dinanzi all'immagine di santa Barbera nella cappella del bosco. Siamo troppo miserevoli, – aggiunse con rassegnazione, – per sperare di rivederci qui. Ma il tempo passa presto per chi sa rassegnarsi, e giungerà un giorno nel quale il Signore

⁸³ Entrambe le citazioni *ivi*, p. 74.

ci richiamerà a sé; cesseranno allora gli stenti e le fatiche, e in quel giorno ci rivedremo. – E così dicendo l'abbracciava, poi con una mossa rapida trascinò seco il bambino e tornò addietro senza più voltarsi.

Mamma! – gridò Barberina con voce soffocata. Ma la donna non si voltò, e forse non udì quel grido, turbata com'era dal proprio dolore ⁸⁴.

La donna opera non solamente una sottrazione della propria funzione nei confronti della figlia, ma recide un cordone ombelicale *prima* che tale operazione restituisca a quest'ultima un sapere e una conoscenza sufficienti. Ci sembra importante notare che questo ruolo materno è esattamente l'opposto di quello che dovrebbe svolgere nella "nuova società". Qui la madre di Barberina commette alla figlia il compito del sostentamento economico della famiglia. Nelle figure di madri "cittadine" che la voce narrante delinea, diversamente, dotare la prole di sicurezza economica – strumento principale di protezione e difesa dal mondo – è il primo e il più importante dei compiti che compete loro. Lo spazio entro cui la donna circoscrive *d'ora innanzi* la sua responsabilità nei confronti della figlia è quello della mediazione con l'aldilà: è Barberina stessa ad accedere ad una dimensione *sur-reale*, poiché la madre ne rimpiazza la presenza con il ricorso ad un sostituto fantastico («l'immagine di Santa Barbera»), che è al contempo *aiutante magico* – se è lecito usare ancora oggi una terminologia ormai desueta – della figlia e, al contempo, mezzo per colmare l'assenza fisica presso la madre, a tal punto che il presente è annientato per spostare la composizione dello strappo nel futuro della trascendenza. Estromessa, Barberina perde la consistenza fisica della carne, si identifica con il corpo-simbolo virtuale di una statua, di legno, di gesso o di quel che sia. Ella non potrà più rientrare nello spazio d'appartenenza e ai membri della comunità tutta non resta che sperare nell'*altrove* a cui si accede grazie alla morte.

La madre di Barberina ha così abbandonato la consistenza fisica, cioè l'individualità terrena, della figlia al tessuto sociale cittadino sperando nella "com-passione" di quest'ultimo, pensandolo a partire da una conoscenza che non può avere valore in uno spazio che non è assimilabile alla *terra d'origine*. L'azione avrebbe avuto esito meno esiziale se fosse avvenuta previa la consegna di un sapere in grado di dotare la giovane dei necessari strumenti di difesa: ma quel sapere la madre non possiede, né Barberina trova chi voglia consegnarglielo. Il taglio del cordone ombelicale è, dunque,

⁸⁴ *Ivi*, p. 14.

unilaterale, e Barberina viene affidata ad una comunità per lei sconosciuta, che non è la *sua terra madre*, di cui ignora il linguaggio e che, per quanto la riguarda, a sua volta non la riconosce come membro e, quindi, l'asigna al gradino più basso della scala sociale, dove giacciono i reietti. Che nella "mancanza della funzione materna" consista l'elemento determinante dello statuto di Barberina è testimoniato dal fatto che ella attraversa lo spazio urbano affidandosi continuamente a donne che scambia per madri, ma che in realtà sono *altro*. E il fraintendimento, come abbiamo visto, avviene spesso attraverso l'errata decodificazione di dati fisico-corporali, primo codice linguistico di cui sarebbe determinante conoscere le regole di funzionamento e di significanza. Barberina ha avuto, suo malgrado e malgrado la sua stessa genitrice, una "cattiva madre".

La Bepa è uno dei *senhal* espliciti di cui si serve in questo senso la scrittrice per portare il suo pubblico a comprendere, senza tuttavia rinunciare contemporaneamente alla condanna, quell'indifferenza e quell'isolamento che i ceti sociali cittadini, o almeno parte di essi, hanno eletto a forma della propria protezione, fisica e morale.

Non ci sorprende che proprio a questo punto, la voce narrante inserisca un intero capitolo – di natura eminentemente extradiegetica – in cui, da regista superiore e onnisciente, prova a spiegare per quale motivo la solidarietà fra bisognosi non si eserciti nel più semplice dei modi, quello di indirizzare gli indigenti in difficoltà verso le strutture pubbliche che potrebbero essere d'aiuto. L'autrice affronta qui un nodo essenziale: se l'indipendenza economica sarebbe sicuramente un modo fondamentale della difesa individuale, la società dovrebbe farsi carico di combattere l'ignoranza e la disinformazione che sono altrettanto pericolose delle mancanze materiali. Emma individua con sorprendente lucidità come i "difetti di comunicazione" – più o meno voluti, perché chiaro strumento di oppressione e di controllo – comportino conseguenze estremamente drammatiche per tutto il tessuto sociale del nuovo Regno d'Italia. Emma sospende dunque la narrazione e dialoga direttamente, come tornerà a fare in molti altri passaggi, con il suo pubblico:

Giunti a questo punto della nostra narrazione, molti fra i miei lettori faranno forse delle obiezioni; diranno che in tutte le principali nostre città vi sono istituti di beneficenza [...], ed io posso aggiungere di mio, che nella civile e colta città italiana, nella quale seguiva il fatto che sto narrando, di tali istituti ve ne sono parecchi e commendevoli, e fatti in modo che la Barberina avrebbe potuto senza difficoltà presentarsi ad uno di essi ed esservi accolta e protetta. Ma come poteva essa saperlo, se neppure la signora Rosa e la Bepa gliene avevano parlato? Perché né la Rosa, né la Bepa sapevano esattamente se ci fossero, o dove

fossero, e sebbene qualche volta n'avevano sentito parlare, o n'avevano letto il nome in qualche cronaca di giornale, pure credevano fossero luoghi ove senza raccomandazioni di signori o di preti o di monache non ci si potesse andare. E questi Istituti apparivano loro piuttosto come attuazioni di un'astratta teoria di carità ⁸⁵.

Nelle classi più povere e bisognose – specificamente fra le donne che ne fanno parte – si è formata «un'astratta teoria di carità», che lo Stato non ha in alcun modo combattuto e di cui, al contrario, è il solo colpevole responsabile. Perché? Esattamente dopo aver introdotto la donna “sudicia” che porterà materialmente Barberina verso la corruzione, trasformandola definitivamente in spazzatura della società, Emma avanza una lunga spiegazione, che ha, naturalmente, precise giustificazioni narrative: «Le ragioni sono varie e complicate, e se mi permetto di esporne qui brevemente alcune, quelle che a me sembrano le principali, spero che il lettore me lo perdonerà, vedendo quanto questo argomento dell'utilità e della popolarità degli istituti di beneficenza tocchi da vicino il soggetto del nostro racconto» ⁸⁶. L'autrice individua così via via: la necessità dell'istruzione, perché altrimenti non si è in grado di sostenere “sforzi mentali”, e si resta buoni soltanto a “sforzi fisici” ⁸⁷; l'aumento costante della “distanza” del povero dagli istituti di beneficenza a causa del venir meno della carità religiosa, unica cosa che renderebbe tollerabile la religione, anche se bisognerebbe edificare una nuova carità civile; la ragione del disinteresse del clero, sempre più occupato a difendere la propria fede dagli attacchi e a combattere la propria stessa povertà, cosa che non gli consente di esercitare equanimente la propria carità. Sola istituzione che svetta per la propria imparzialità, poiché tutti accoglie indistintamente è l'ospedale, unica struttura conosciuta anche dai poveri, «che non fa distinzioni religiose, che non esige certificati o raccomandazioni, che non è diretto da una casta, da un ordine speciale di persone, da frati piuttosto che da preti, ma che è veramente istituzione civile, cosa che emana direttamente

⁸⁵ *Ivi*, p. 59.

⁸⁶ *Ivi*, p. 61.

⁸⁷ *Ivi*, p. 63: «In coloro, che sono cresciuti così nell'inazione dello spirito e nella fatica dei muscoli, l'intelligenza non sa più lavorare senza l'evidenza della meta reale e l'eccitamento dell'azione del corpo. Mancando ad essi coll'istruzione, i principali strumenti per il lavoro del pensiero, hanno bisogno degli strumenti del lavoro materiale per compiere un disegno qualsiasi. Vincere un pregiudizio, superare una distanza morale, penetrare con l'indagine e il ragionamento laddove non penetrano col fatto, sono opere orali dinnanzi alle quali i più fra loro sono impotenti».

dalla vita della città e del Comune»⁸⁸. Ma, ovviamente, l'ospedale ha altre funzioni che operare la carità, la quale, per far sì che cessino abusi e negligenze dovrà divenire una "virtù civile". Cosa lo impedisce? Ciò che Emma considera l'incarnazione del diavolo nell'epoca storica in cui si trova a vivere e, cioè, la "mancanza d'energia":

E chi di quegli abusi o dolori ha soltanto compassione senza adoperarsi per aiutare laddove havvi bisogno di soccorso, è forse ancora più colpevole degl'indifferenti stessi, perché egli ha provato l'eccitamento a compiere un dovere e non l'ha compiuto; e se v'ha grand'errore commesso contro la società intera, non è quello del fare il male, ma dell'omettere scientemente di fare il bene; è la mancanza d'energia [...] forse nel mondo la sola cosa che può meritarsi veramente il nome di male, ed è il vero genio malefico del nostro tempo.

Ogni epoca storica ebbe il proprio diavolo, e lo spirito del male delle nazioni invecchia con esse, ma dura sempre [...], il diavolo nostro ci insegna ad essere fiacchi e indifferenti; è un cinico sonnolento che fugge dinanzi alle determinazioni energiche, come il diavolo lieto e birichino del cinquecento fuggiva dinanzi all'acqua benedetta⁸⁹.

Al di là del tono e delle intenzioni moralistiche, ci sembra importante sottolineare il ruolo che la voce narrante sta svolgendo e quello che la scrittrice *pretende* dai suoi lettori. Dotandosi di un posizionamento simbolico superiore, ella può *vedere* il soggetto politico che produce lo *status quo* e le narrative dominanti, additando una responsabilità storica e collettiva. Allo stesso tempo, tuttavia, spostandosi e tornando alla parzialità che la colloca fra le tante parzialità che formano il suo pubblico, compie un movimento che le consente di riportare la fattività e l'incisività sul reale ad un livello più specificamente individuale. Spetta all'"energia morale" dei singoli – la cui risultante non potrà che essere l'"energia morale" del gruppo d'appartenenza – di intervenire laddove difetta un'azione pubblica, iniziando da una disamina dell'interiorità e dell'esteriorità dentro cui si posiziona. Dirà, ad esempio, più avanti – condannando lo «spettro triste delle orge e del vizio» che permane occulto di giorno nelle grandi città –, che in realtà esso bivacca in ognuno, nutrendosi come le cose vive delle cose morte, soprattutto delle cose morte moralmente, alle quali è riservata ben altra sepoltura:

E accanto ai tumuli veri, la società n'ha creati altri artificiali. Tombe di creature vive; talune di bambine e di donne, morte per sempre alla vita del

⁸⁸ *Ivi*, p. 69.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 69-70.

cuore e della mente. Camposanto le cui lapidi non portano più neppure dei nomi, ma soltanto dei numeri, tanto è l'oblio nel quale sono sepolte e tanto grande è il numero di esse.

E noi viviamo fra quegli spettri, e ci allietano l'esistenza le loro ridde notturne, le loro fantasie di gente morta che anela pur sempre di vivere.

E non può rivivere mai più; perché così l'abbiamo fatta e così la vogliamo.

La società ha bisogno anche di fantasmi, crea dei tipi, sa ideare commedie; ma a' suoi tipi e alle sue commedie non bastano le maschere di seta e gli attori sommi, bisogna che le fiabe della sua fantasia s'incarnino in un'esistenza reale, che le sue maschere siano vive e belle, in carne ed ossa.

E col tempo e coll'ingegno il teatro del mondo si è fatto ricco, e le sue scene sono ormai affollate di gente viva nell'apparenza e morta nel fatto ⁹⁰.

La scelta della figurazione teatrale ci sembra particolarmente rilevante, nonostante si tratti di un *topos* ben attestato nella tradizione letteraria precedente. Emma ne attua tuttavia un riuso *a contrario*: non è il teatro ad essere figura del mondo; è piuttosto quest'ultimo ad aver fatto propria la finzione scenica, trattando, alla stessa stregua di personaggi, soggetti in carne e ossa, allo scopo di relegare la perturbante sensazione di responsabilità e di colpa in uno spazio in cui la stessa finzione la renda tollerabile. La costruzione artistica non opera, dunque, un semplice mascheramento, ma un vero e proprio rovesciamento dello *status quo*, in cui ciò che è morto *sembra* vivo. Si tratta di un passaggio che riveste un ruolo significativo nella definizione della funzione e della finalità da assegnare all'arte, e alla letteratura in particolare. In una società siffatta, ad esse non può che competere un compito di risignificazione, di ripristino del senso proprio, tracciando i confini corretti tra vero e falso, tra fantasmi e corpi reali, fra traslati e significati letterali. L'allegoria consente in tale modo all'autrice di recuperare la fattività dell'*auctor* e la capacità della scrittura narrativa di incidere sul mondo, traducendo l'attività discorsiva in un'interpretazione del reale atta a denunciare e, nel contempo, a educare.

Che da tale punto di vista il capitolo rappresenti un punto di svolta lo dimostra il fatto che d'ora in poi la voce narrante incastrerà la funzione di giudizio morale nel tessuto narrativo vero e proprio, senza destinarla a spazi delimitati da confini e da segnali ben identificabili. Essa interverrà, al contrario, brevemente, ma icasticamente *nel vivo*, laddove ciò diventi più necessario, ad esempio quando è costretta a difendere Barberina – contro la società che fa risiedere il sintomo del pentimento nell'accumulo di denaro per pagare il

⁹⁰ *Ivi*, pp. 123-124.

proprio riscatto – dall'accusa di non aver voluto compiere l'unica azione che avrebbe potuto farla uscire dalla propria, ineludibile condizione, di prostituta e di "femmina" a disposizione:

Le economie della prostituta!

Ci hai pensato mai, lettore? Te la figuri la fanciulla, forse appena ventenne, calcolando i suoi tristi guadagni? Te la figuri fredda e sobria in tutto, e poi per lucro dandosi al lusso sfrenato nel vizio? Trasformando l'abiezione in denaro? E accanto a questa fanciulla ingegnosa e furba non vedi il rappresentante della legge che le offre il premio delle sue fatiche, delle sue economie, che la remunera con orgoglio e sapienza civile?

Non ci hai pensato mai? ⁹¹.

L'esortazione all'"energia" di pensiero, alla riflessione, al dovere di sapere si accompagna all'amara ironia su di una legislazione che condanna laddove pensa di regolamentare, che autorizza una mercificazione dei corpi, costringendo i soggetti stessi – posti in vendita – a "ricomparsi", in una folle e incongruente pretesa di scissione della propria identità, merci e acquirenti di quella stessa merce in un medesimo tempo. Così Barberina acquisisce il sapere che le sarebbe stato necessario all'origine e che l'avrebbe protetta, consentendole di attraversare lo – e integrarsi allo – spazio urbano della nuova società:

Ora finalmente si rendeva conto dell'impressione paurosa che le aveva fatta la città, la prima volta che v'era entrata; il vago senso di paura che le aveva ispirato tutto quel movimento, quel lusso, quella folla.

Le era parso allora che quella gran città covasse nascostamente dolori intensi, sofferenze ignote, e che ci fossero dei tristi misteri dietro a tutto quel lusso ingegnoso e svariato.

Ciò che allora aveva soltanto presentito, adesso lo sapeva ⁹².

Novella forma di schiavitù, propria dell'era moderna, essa rimane celata nei "misteri cittadini". Ma l'autrice non può credere all'impossibilità di una soluzione che spazzi via quelle «sofferenze ignote», prodotte dal «lusso». Non può concepirlo soprattutto perché completamente immersa in una visione positiva e progressista del presente – in cui vive e proclama la nuova funzione che alla scrittura, compresa la propria, è affidata – e che consiste, in effetti, nel

⁹¹ *Ivi*, p. 142.

⁹² *Ivi*, pp. 149-150.

liberarsi dal *lusso* che *pretende* l'annichilimento dell'altro, per accedere ad una più appropriata dimensione:

Sprechiamo tutti indubbiamente nelle sottigliezze della vita ideale una gran parte di ciò che dovremmo alla realtà.

Che cos'è in noi, per esempio, questo amore dell'arte, che prende tanta parte di noi stessi e allontana i più dalle opere grandi della vita pratica? che prende i migliori fra noi per acutezza di sensi e prontezza d'ingegno, e li esaurisce in un'opera sterile, e fa fare ad un uomo che soccorrerebbe forse coll'ingegno ai mali di tanti, una statua inutile o una tela infeconda?

È un lusso, non una necessità.

È cosa che ci impoverisce, esaurendoci nell'opere della fantasia e che ci rende poi impotenti nell'effettuazione di quello che si potrebbe fare nella vita reale [...], eppure l'arte vera è solamente nel vero [...]. Abbiamo portato con aristocratico egoismo tutte le cose nostre fuori di qui, in un campo astratto e lontano, dal quale non s'odono le voci della realtà; e là non ascoltiamo più che noi stessi, le nostre fiabe, i nostri ideali e le nostre astrazioni; abbiamo inventato un egoismo diverso da quello che ci insegna la lotta per l'esistenza, perché abbiamo inventato anche quello dell'intelletto; abbiamo messo la fiaba come una barriera insormontabile, fra noi e la realtà; e più ci sentiamo artisti, e per questo più adatti ad intendere e compenetrarci nella realtà, tanto più ce ne allontaniamo ⁹³.

E così il cerchio si chiude, tornando dove eravamo partiti, a quanto solo rapidamente accennato in quel breve testo, firmato Emma, che apre il romanzo e con il quale il passaggio appena citato presenta più di una consonanza lessicale. L'importanza non sta, naturalmente, nella conflittualità fra fiaba e realtà, fra fantasia e verismo, fra idealismo/astrattismo e immanentismo/concretezza, aspetti che tutti gli studi – sul romanzo naturalista, verista e sociale, ma non solo – hanno nel tempo messo fin troppo in evidenza. Risiede, piuttosto, nella denuncia della necessità di individuare un linguaggio che ponga in essere una diversa pratica discorsiva, che declini il *noto* come capacità di *smascherare* ciò che è surrettiziamente connotato da una specifica forma di potere. La fiaba non deve scomparire: deve tornare ad essere quello che è, senza sostituire tutto ciò che c'è.

⁹³ *Ivi*, pp. 155-157.

1.3. «Suor Giovanna della Croce» di Matilde Serao

1.3.1. Autrice, testo e contesto

Alla generazione entro la quale ci stiamo muovendo, appartiene anche la più giovane Matilde Serao (Patrasso [Grecia] 1857 - Napoli, 1927), scrittrice che non mancò di criticare aspramente i movimenti delle donne e di entrare in contrasto con quell'Anna Maria Mozzoni a fianco della quale si erano, al contrario, decisamente impegnate, come abbiamo detto, Emilia Ferretti Viola e molte altre scrittrici, come, per esempio, la Marchesa Colombi ⁹⁴.

Con molte delle colleghe della sua generazione Serao ebbe però sicuramente in comune l'attività giornalistica, professione, come è noto, entro cui è collocabile il suo esordio di scrittrice e che ella esercitò per tutto intero l'arco della propria esistenza ⁹⁵. Tale impegno la portò a dare vita, insieme con Edoardo Scarfoglio, al «Corriere di Roma», al «Corriere di Napoli» e a «Il Mattino», mentre da sola fondò, nel 1904, «Il giorno»: le pagine del quotidiano rappresentarono sempre per la scrittrice il luogo deputato a dare sfogo alla propria prolificità creativa – di cui sono parimenti testimonianza la settantina di opere in volume di cui fu autrice –, ma anche un mezzo potentissimo di diffusione e di divulgazione delle proprie idee.

La matrice comunicativa e la dimensione contenuta dell'articolo sono qualità particolarmente care a Matilde Serao che, probabilmente non a caso, sceglie l'estensione breve del racconto per esordire nella produzione più propriamente letteraria. Nascono così, a partire da *Opale* (1878), firmato con lo pseudonimo di Tuffolina, le

⁹⁴ Il tema relativo al reale o presunto antifemminismo di Matilde Serao è tuttavia questione ancora in larga parte da dipanare. Ampia la bibliografia sull'autrice. Segnaliamo soltanto, perché utili al nostro percorso, F. De Nicola, *Nella preistoria della letteratura femminile: la Marchesa Colombi e Matilde Serao*, in *Scrittrici, giornaliste. Da Matilde Serao a Susanna Tamaro*, F. De Nicola-P. A. Zannoni, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 9-16; L. Palma, *Matilde Serao tra riedizioni di testi e studi critici: una rassegna (1996-2002)*, in «Esperienze letterarie», XXVII, 3 (2002), pp. 111-116; W. De Nunzio Schilardi, *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, Bari, Palomar, 2004; A. Arslan, *Corpi di bambine, corpi di donne nell'Italia dopo l'Unità: Neera e Matilde Serao*, in *Corpi di identità. Codici e immagini del corpo femminile nella cultura e nella società*, a cura di S. Chemotti, Padova, Il Poligrafo, 2005; W. De Nunzio Schilardi, *La Napoli di Matilde Serao tra realtà e invenzione*, in AA. VV., *Napoli nell'immaginario letterario dell'Italia unita*, a cura di E. Candela-A. R. Pupino, Napoli, Liguori, 2008.

⁹⁵ Il primo articolo di Serao, apparso sul «Giornale di Napoli», il 23 ottobre 1876, è una recensione ad un'opera dello scrittore Alessi.

tante raccolte di novelle che le valsero sin dall'inizio un larghissimo consenso di pubblico.

Lo stesso non può, al contrario, dirsi per l'accoglienza critica della sua produzione, che tacciata d'incertezza fra una posizione tardo-romantica e una parziale adesione alla poetica del vero – ricordiamoci che sono gli anni in cui sorge l'astro di Antonio Fogazzaro e in cui Verga passa dall'iniziale produzione di stampo borghese sentimentale, a *Nedda* e a *Fantasticheria*, per poi giungere alla progettazione e alla stesura dei primi due romanzi del ciclo dei «Vinti» – viene liquidata come strutturalmente incompiuta e stilisticamente ingenua, giudizio che si ripeté praticamente immutato anche quando la scrittrice scelse la misura più distesa del romanzo ⁹⁶.

Il pur breve quadro sin qui delineato ci aiuta a capire meglio il senso di un'opera come *Suor Giovanna della Croce*, pubblicato inizialmente in dieci puntate, dal 20 ottobre 1899 al 5 aprile 1900, sulla rivista «Flegrea» e, in parte contemporaneamente, dal 10-12 dicembre 1899 al 28 febbraio-1° marzo 1900, in quarantatré puntate, su «Il Mattino». La prima edizione in volume si ebbe all'inizio dell'anno successivo (1901), presso l'editore Treves di Torino. La pubblicazione in volume presenta – oltre all'introduzione della lettera dedicatoria allo scrittore francese Paul Bourget, su cui torneremo più avanti – una precisa, ancorché non capillare, attività di revisione della precedente versione a puntate, poiché quest'ultima, come avveniva di solito – segnala Clara Borrelli, nell'edizione Manni del 2005 –, aveva per l'autrice il valore di

una prima bozza, sulla quale effettuare più o meno rapide correzioni, tagli e rifacimenti, suggeriti da uno stile personalissimo, che se rifugge dall'adottare un criterio di revisione sistematica [...], la spinge poi a rivedere, senza pedante-

⁹⁶ Come per gran parte delle sue colleghe, contemporanee e anche degli anni a venire, non è sconosciuta a Matilde Serao la controversa misura del romanzo breve o racconto lungo: cfr. M. C. Storini, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in *Alba de Céspedes. Approfondimenti*, a cura di M. Zancan, Milano, Fondazione Arnolfo e Alberto Mondadori-il Saggiatore, 2005, pp. 66-88 e L. Di Nicola, *Fra racconto e romanzo*, in Ead., *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 21-32. Vastissima come abbiamo detto la produzione letteraria di Matilde Serao, della quale ricordiamo solamente *Raccolta minima* (1881), *Leggende napoletane* (1881), *La virtù di Checchina* (1884), *Il ventre di Napoli* (1884), *La conquista di Roma* (1885), *Il romanzo della fanciulla* (1886), *Vita e avventure di Riccardo Jobanna* (1887), riproposto nel 1909 con il titolo *I capelli di Sansone*, *Allerta sentinella!* (1888), ripubblicato in volume nel 1889, *Il paese di cuccagna* (1891), *Donna Paola* (1897), *L'infedele* (1897), *La ballerina* (1899), *Storia di due anime* (1904), *Mors tua* (1926). Cfr. l'ancora utile profilo di Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

ria, il testo alla ricerca ora dell'espressione più precisa, ora di una forma meno aulica, eliminando, dove è necessario, quell'eccessiva «polverina francese», che tanto infastidiva Scarfoglio, o quei regionalismi che talvolta stridono accanto alle opzioni lessicali e sintattiche non di rado alte della sua pagina ⁹⁷.

Borrelli individua correzioni volte a mitigare la forma eccessivamente letteraria, i francesismi, gli usi regionalistici, a semplificare grafie etimologiche, a precisare l'espressione oppure a eliminare le ripetizioni, le ridondanze e le sovrabbondanze, cancellando intere parole, sintagmi o brani, senza tuttavia rifuggire dall'introdurre parti nuove laddove il discorso necessitava di maggiori chiarimenti o approfondimenti. In forma pressoché identica, Treves ripubblicherà l'opera ancora nel 1906, nel 1918 e nel 1920. Ed è questa versione che gli editori moderni hanno poi sempre dato alle stampe ⁹⁸, fino al 2006, quando Rizzoli affida a Rosa Casapullo la cura e l'introduzione di una nuova stampa ⁹⁹, nella quale viene pubblicato per la prima volta in volume un saggio di Henry James dedicato alla scrittrice ¹⁰⁰. La curatrice interviene in quest'ultima edizione correggendo i refusi, le incongruenze nella punteggiatura e nel senso, nonché restaurando il titolo, completo della prima parte: *L'anima semplice*.

La storia di *Suor Giovanna della Croce* prende avvio da un episodio realmente accaduto: la promulgazione di una legge, data il 17 luglio 1890 dal quasi neonato Regno d'Italia e promossa da Francesco Crispi, che autorizzava le autorità locali ad acquisire per pubblica utilità gli spazi di proprietà dello Stato della Chiesa. Casapullo ricorda che gli stessi Matilde Serao ed Edoardo Scarfoglio ne avevano dato – sulle pagine del «Corriere di Napoli», che allora dirigevano congiuntamente – una, seppur scarna e contenuta, notizia, che non dava conto delle vivaci polemiche suscitate sui quotidiani del tempo a favore o contro l'assunzione di una tale normativa. Nella realtà lo spazio del Suor Orsola Benincasa venne risparmiato e le

⁹⁷ C. Borrelli, *Nota al testo*, in M. Serao, *L'anima semplice Suor Giovanna della Croce*, a cura C. Borrelli, San Cesario di Lecce, Manni, 2005, p. 29.

⁹⁸ Ciò vale sia per l'edizione Garzanti (*Suor Giovanna della Croce*, Milano, 1940), che per quella curata da Pietro Pancrazi nel primo volume dei *Romanzi e racconti italiani dell'Ottocento*, Garzanti, Milano, 1944, anche se quest'ultima in alcuni casi non disdegna di accogliere forme attestate dalla versione edita sulle pagine del «Mattino» e varianti non presenti altrove.

⁹⁹ In M. Serao, *L'anima semplice Suor Giovanna della Croce*, con un saggio di H. James, a cura di R. Casapullo, Milano, Rizzoli (BUR), 2006.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 5-24.

residenti non furono affatto costrette ad abbandonare i luoghi nei quali vivevano claustrate e protette. Così conclude Casapullo:

Nessun dubbio, pertanto, che la scrittrice utilizzasse liberamente gli accadimenti e le loro implicazioni, anche politiche, allo scopo di conferire spessore storico a una vicenda cittadina la cui conclusione fu, nella realtà dei fatti, assai meno drammatica.

Molti particolari riferiti dai giornali dell'epoca trovano un preciso riscontro nel romanzo [...]. Altri, invece, sono stati modificati. È il risultato di una consapevole alterazione degli avvenimenti proprio il motore principale della narrazione, cioè la cacciata delle suore dal monastero e l'obbligo di ritornare presso le rispettive famiglie ¹⁰¹.

Serao prende spunto dalla cronaca, ma la contamina e la manipola liberamente, e ne trae una materia che si dispiega lungo quattro capitoli, dalla lunghezza più o meno omogenea.

1.3.2. *La drammaticità poetica dello spazio*

L'operazione a cui dà vita si differenzia dunque – proprio nella natura del suo rapporto con il vero e il reale – da quelle di Enrichetta Caracciolo e di Emma che abbiamo appena avuto modo di analizzare. La prima opera una profonda limitazione del livello finzionale dell'atto creativo, mantenendo la fedeltà storica proveniente dalle fonti, dalla documentazione e dal suo proprio vissuto e ricorrendo, dunque, ad un genere inscrivibile nelle scritture dell'io o del sé, miscelato con il modello manzoniano del romanzo storico. Con Emilia Ferretti Viola, l'invenzione diviene garanzia – perché reticenza che protegge e maschera – della verità: taciuti i nomi, i luoghi, gli istituti e i soggetti reali, perché ciò che conta non è l'identità del soggetto, ma la metafora-allegoria del suo destino, valido per molti altri percorsi individuali – questi sì, reali – di cui Barberina diviene semplice *exemplum*, strumento di denuncia e di insegnamento. Matilde Serao opera la trasfigurazione completamente, inventando episodi, personaggi, situazioni e riversando la propria tendenza realistica sugli scenari, identificabili dai lettori. Proprio attraverso la comunanza dei luoghi, l'autrice riesce ad incidere sul vissuto del suo pubblico e modificarne lo “stato patologico”.

Non a caso, l'attenzione della critica è stata molto spesso attratta dalla fedeltà con la quale il romanzo rappresenta gli spazi urbani, spazi che descrivono con precisione e coerenza una Napoli via via sempre più degradata, con i suoi quartieri popolari, con le demoli-

¹⁰¹ R. Casapullo, *Introduzione*, *ibid.*

zioni rapide e le lente ricostruzioni ¹⁰². In effetti i luoghi rivestono nella narrazione un valore preciso e inequivocabile, senza il quale il senso profondo degli accadimenti si perderebbe. Ma se lo svolgersi della vicenda in una città specifica – la città partenopea profondamente amata dall'autrice – risponde a una necessità di realismo – offrendo la possibilità di attingere ad una conoscenza e a un vissuto diretti –, ci sembra che il valore attribuito agli spazi rivesta anche e principalmente un preciso significato simbolico, che è la risultante di una determinata *appartenenza* e di un altrettanto determinato *movimento* al loro interno da parte della protagonista, irreversibilmente privata del luogo d'origine. Proviamo con questa ottica a ripercorrere il tragitto della narrazione.

Il primo capitolo, dopo aver descritto la vita e la condizione delle reclusi segregate dietro la «pesante porta del coro» ¹⁰³, ne segue l'espulsione nel mondo, fra la pietà e lo scandalo della folla. Le anziane abitanti del monastero subiscono lo spostamento come una violenza, una profanazione che impone l'uscita nel secolo e che le costringe a rivelare per la prima volta la propria intima natura: «... Dobbiamo andare. Io vi sarei rimasta assai poco, ancora» ripetette la povera vecchia, tornando, come tutte le creature semplici, all'idea semplice» ¹⁰⁴.

La semplicità è qualità dello *status* nel quale si trovano, è parte della loro identità che lo spazio «di sepoltura» preserva, proteggendole dalla complessità del mondo. L'obbligo a tornare alle proprie famiglie di origine rappresenta un voltarsi indietro, prevede una convertibilità del tratto temporale (e spaziale) impossibile nel percorso identitario in generale e in quello della destinazione alla clausura in particolare. È a questo punto che il testo introduce una lunga e dettagliata descrizione della cella di suor Giovanna della Croce, che è, naturalmente, essenziale negli arredi, ma stipata di immagini sacre: tale circostanza le consente la presenza di una luce che arda incessantemente davanti al crocifisso, luce che è sineddoche del divino, ma che al contempo preserva e garantisce un'oscurità in grado

¹⁰² Cfr. anche Ead., *Aspetti linguistici nel romanzo Suor Giovanna della Croce*, in *Matilde Serao. Le opere e i giorni. Atti del convegno di studi (Napoli, 1-4 dicembre 2004)*, a cura di A. R. Pupino, Liguori, Napoli, 2006, pp. 89-111.

¹⁰³ Cito dall'ed. M. Serao, *L'anima semplice Suor Giovanna della croce*, introd. di M. C. Storini, Roma, Edizioni Croce, 2015, p. 9.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 15.

di celare il corpo stesso ¹⁰⁵, mentre si spoglia, e la mondanità che ancora rimane nelle poche cose necessarie.

Nell'alto si staglia una «gelosia», che vela l'esterno, lo chiude fuori e sulla quale la suora indugiava solo all'inizio della propria vita claustrale, quando la tentazione del mondo era ancora colpa di cui confessarsi. Ma ormai «da anni né la sua persona, né i suoi occhi erano attratti dalla gelosia: ella aveva dimenticato che da quel balcone, alto come una torre [...] si scorgeva il mondo» ¹⁰⁶.

Non è un caso che, nel momento in cui si prospetta l'imminente cacciata dallo spazio della rinuncia e del sacrificio, per ritornare nel secolo, la memoria torni alla finestra, al confine che separa e insieme congiunge il *dentro* e il *fuori*, e che il farlo conduca con sé la memoria del passato, della Storia, della *sua* storia, di quella storia che l'ha portata alla fuga dal mondo, permettendo alla sua «anima ribelle» di venir domata dal «regime mistico, morale e fisico di una esistenza claustrata, con quelle consuetudini umili, semplici, candide, quasi puerili, delle giornate monacali» che «spezzano le volontà, suadono le volontà spezzate e stringono l'esistenza in un anello» ¹⁰⁷.

La circolarità dell'esistenza monacale – immagine che, inutile ricordarlo, rinvia metaforicamente alla delimitazione di uno spazio chiuso –, cioè la ripetitività quale regola semplice, lungo un movimento che si chiude in se stesso collegando ogni fine con il suo inizio, sfocia però inaspettatamente nel dramma che si consuma per la «sepolta viva» e per le sue consorelle, quello di essere respinte verso un'identità che più non appartiene loro e alla quale esse hanno volontariamente rinunciato, come testimonia l'abbandono del nome secolare: «Come mai si era chiamata, nel mondo? Non lo ricordava. Sapeva solo il suo nome del chiostro: il nome preso in omaggio al suo Signore e al suo dolore, il nome di suor Giovanna della Croce» ¹⁰⁸.

Il ricordo della sua vicenda nel mondo – «istoria» che il testo definisce «semplice», «comune» e «volgare» – mantiene tuttavia ancora un certo grado di lontananza e di estraneità che proteggono la donna nella fase attuale («Anche adesso, in questa notte di inquietudine, di dubbio, di tristezza, la sua storia, riapparsa in tutta la

¹⁰⁵ Sul ruolo delle figurazioni legate al corpo nella scrittura di Serao cfr. M. Jeuland-Meynaud, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986.

¹⁰⁶ Serao, *L'anima semplice*, cit., p. 18.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 19.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 19-20.

sua precisione, non le era sembrata la sua, ma quella di un'altra»). Catapultata suo malgrado nel vortice della vita, la donna non è solo triste: avverte un vero e proprio «terrore infantile, indomabile» e la città le appare con i connotati propri di quello che oggi potremmo definire un inquietante nonluogo ¹⁰⁹:

Uscendo da quella porta del monastero che, un giorno, le era parso si chiudesse per sempre alle sue spalle, qual via avrebbe presa? [...] Da trentacinque anni ella non aveva visto né la città, né le sue vie, né le sue case, né i suoi abitanti: non sapeva più nulla, non aveva più una notizia, non ne aveva chieste, non gliene avevano mandate. Dove, dove andare? [...], ridonata al mondo, dove, dove sarebbe andata a cadere? E se non trovava nessuno? Come vivere, dove vivere? Di che vivere? ¹¹⁰.

La città, che pure viene descritta così accuratamente, anche nelle sue contemporanee devastazioni e ricostruzioni ¹¹¹, appartiene alla voce narrante, la cui soggettività si muove con sapienza e sicurezza negli spazi sociali e relazionali, che respira la Storia che li ha attraversati e definiti, che costruisce con essi la propria identità e soggettività. Era appartenuta a Luisa Bevilacqua – nome secolare della protagonista –, del cui dramma era stata scenario. Ma non può rappresentare un legame identitario per suor Giovanna della Croce, cui corrisponde la cella, la chiesa, il convento del suor Orsola Benincasa.

La questione del nome rappresenta un motivo decisamente significativo del testo e sottolinea come quello che si consuma sotto i nostri occhi sia proprio il fallimento della costruzione di una nuova e positiva soggettività: l'espulsione dallo spazio sacro del convento porta suor Giovanna a dover riprendere il nome secolare cui aveva rinunciato. È quel nome che i funzionari pubblici che invadono lo spazio della clausura – tre uomini: il prefetto Gaspare Andriani, il Consigliere di Prefettura, cavalier Quistelli e un innominato funzionario di Questura – cercano di far pronunciare ad ognuna delle reclusi, perché, come afferma il prefetto, rivolgendosi alla badessa: «Bisogna che tutte le monache, cominciando da lei, sollevino il loro velo e mi diano il loro nome di famiglia, per constatarne la iden-

¹⁰⁹ La definizione di nonluogo risale come è noto a Marc Augé, di cui si vedano *Nonluoghi* (1992), Milano, Elèuthère, 1993; Id., *Disneyland e altri non luoghi* (1997), Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

¹¹⁰ Tutte le citazioni Serao, *L'anima semplice*, cit., pp. 23-25.

¹¹¹ Bellissima a questo proposito la descrizione che ne fornisce R. Casapullo nell'*Introduzione*, cit.

tità»¹¹². Per il prefetto l'identità delle donne che si trova di fronte è quella che corrisponde alla vita precedente; per le "sepolte vive" l'unica vera identità è quella che rivela il nome religioso. Su siffatta realtà di incomunicabilità e incomprensione si consuma il conflitto fra le parti. Tuttavia la violenza che vorrebbe riportare le monache alla vita precedente innesca un processo ben più grave e irreversibile, a segnalare che il percorso verso la costruzione dell'identità non può far marcia indietro.

Anche come disamina di un tale percorso può essere letto il romanzo. E se il primo capitolo si chiude con la descrizione della «lunga, dura e faticosa» ascensione che la folla – tanto pietosa e sensibile, quanto maliziosamente curiosi erano stati i funzionari pubblici – compie per assistere all'uscita delle ex recluse, il secondo capitolo trasforma suor Giovanna della Croce in una *zi' monaca* – appellativo con cui gli altri le si rivolgono, continuando, al contrario, la voce narrante a preferire per il suo personaggio l'antico nome religioso –, che vive in uno spazio ancora parzialmente protetto: una stanza presso la dimora della sorella Grazia. Il primo approdo nel mondo si consuma in solitudine e assenza dell'altro: la stanza non solo è separata dal resto della casa, ma il posto che la donna preferisce è una sedia di fronte ad una finestra che immette in un balcone prospiciente un «vicoletto», che

nessuno o quasi nessuno lo attraversava, di giorno. Dirimpetto al balcone della monaca, vi erano due balconi sempre o quasi sempre serrati, con le gelosie verdi chiuse e abbassate: raramente, in estate, le mezze gelosie si sollevavano un poco o, un poco, si schiudevano le grandi gelosie, ma senza far nulla o quasi nulla vedere dell'interno. Questi balconi erano a un livello più basso di quello della suora: e si accedeva alla casa, a questo solo primo piano, anzi, a questo ammezzato, da un portoncino sempre aperto, senza portinaio, la cui scaletta di marmo, un po' sporca, giungeva sulla via. Suor Giovanna della Croce aveva finito per amare questa casa dirimpetto che aveva un aspetto così austero e così taciturno: le ricordava, non sapeva come, il monastero di Suor Orsola, con le sue fitte gelosie. Talvolta, ella sogguardava fisamente dietro le gelosie, presa da una curiosità bambinesca, ma non arrivava a scorgere niente¹¹³.

La lunghezza della citazione ci aiuta a comprendere meglio la qualità del processo che l'espulsione dal monastero ha innescato. Ancora una volta la descrizione minuta, precisa, quasi pedante dello spazio fa del luogo il simbolo dello *status* – soggettivo e identitario

¹¹² Serao, *l'anima semplice*, cit., p. 31.

¹¹³ *Ivi*, pp. 49-50.

– che la protagonista ha raggiunto. E ancora una volta ella si connota come un fanciullo curioso che assimila a sé, alla propria semplice conoscenza ciò che vede. Suor Giovanna della Croce non possiede il linguaggio né il sapere del mondo a cui ha da tempo rinunciato e, quindi, assomiglia la compostezza, la solitudine e il silenzio della casa a quelle del suo monastero, attivando il ricordo dello spazio felice. Non si meraviglia del silenzio che di giorno caratterizza l'abitazione, né delle risate che sembrano prodursi lì di notte. L'inadeguatezza della protagonista si rivela in tutta la sua tragicità quando quell'austera dimora tanto ammirata si rivela in realtà una casa di tolleranza, sulla porta della quale si consuma per gelosia un efferato delitto. Ella, come giustamente sottolinea la voce narrante, «Tentava di non vivere nel mondo, ma era nel mondo»¹¹⁴. Del mondo rifugge soprattutto ogni forma di commistione con l'amore, il corpo, il sesso, cioè con ciò per il quale nel mondo tutti logorano se stessi e le ricchezze che possiedono, proprio come la sorella, proprio come i nipoti Clementina, che amoreggia con Vincenzino, e Francesco, per sostenere i cui capricci suor Giovanna consuma il modesto risarcimento datole dal Governo. Ma proprio la rinuncia al corpo – e cioè al piacere, ai piaceri – è ciò che suor Giovanna ha professato, insieme al sapere che ne discende. E dunque non può, né vuole riaverli.

Tuttavia se riesce a tener fuori dal nuovo spazio che si è ricavata nel secolo ogni contaminazione corporale e passionale, la donna non può proteggere la propria condizione da quell'impoverimento lento e progressivo di chi non può trovare "luogo" nel processo produttivo della società. Il lavoro consentirebbe di ricoprire un ruolo e di cominciare, dunque, a ricostruire la propria identità, magari un'altra ancora e diversa dalle due precedenti. Proprio questo non può fare un'anima semplice: non può essere un'altra Luisa Bevilacqua, seppure con una storia diversa da quella originaria. La sorella l'espelle dunque dal suo mondo, *dal* mondo che richiede quel denaro e quella produttività che consentono di condurre un'esistenza dignitosa, se non agiata.

Le figure femminili rivestono da questo punto di vista un ruolo determinante. Ciò vale sia per Grazia che per Clementina Fanelli, che la voce narrante definisce «civettuole madre e figlia, di quella ostinata e delirante civetteria povera borghese»¹¹⁵. È la stessa Suor Giovanna della Croce che indica nelle ragioni economiche l'esclusiva giustificazione del rapporto che la lega alla sua ritrovata famiglia

¹¹⁴ *Ivi*, p. 51.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 48.

d'origine ¹¹⁶. Quando infatti il risarcimento assegnatole dal governo termina, lasciandole solo una misera pensione di «quarantuna lira» ¹¹⁷, suor Giovanna della Croce viene scacciata in malo modo dalla sorella e il secondo capitolo si chiude con un ulteriore indugio sugli spazi che sta per abbandonare e con la spietata messa in evidenza dell'incapacità della protagonista a comprendere la realtà che la circonda, insipienza la cui descrizione viene ancora sposata sul piano metaforico-simbolico del valore vero/falso con cui vengono connotati gli spazi. A segnalarlo è proprio la conclusione del capitolo: curiosa del movimento di persone che insolitamente agita di giorno la tanto amata casa di fronte al suo balcone, suor Giovanna della Croce assiste, come ho più sopra ricordato, a un omicidio. Ora le gelosie che proteggevano l'interno e la natura dell'abitazione si spalancano e rivelano la realtà:

vide, mentre le donne gridavano al soccorso, dal balcone aperto, una grande stanza a divani rossi, a specchi dalle cornici dorate; e a malgrado la sua ignoranza, la sua innocenza, la sua cecità, ella comprese in un baleno, quanto vi era di sozzo, d'immondo, di orrendo, in quello spettacolo; e, per la vergogna, per la nausea, per l'orrore, cadde indietro, sulla terra, come se morisse ¹¹⁸.

Tale conclusione, quasi vicina ai modi del Dante che soccombe, perdendo i sensi, di fronte al dolore umano e al mistero divino – quello stesso Dante da cui è tratto l'esergo del romanzo che fa riferimento alla vicenda di Piccarda Donati ¹¹⁹ – rappresenta l'approdo definitivo della protagonista alla consapevolezza di non poter in nessun modo appartenere, sul piano del vissuto e del sapere, al mondo. Potrà almeno acquisirne la logica della sopravvivenza?

La risposta è racchiusa nei due capitoli finali del romanzo che rendono ancora più evidente quella scesa agli inferi che rappresenterebbe, come è stato detto, la natura e la struttura del romanzo. Ma se discesa è, l'inferno verso cui conduce è quello della povertà e dell'indigenza. Il punto di vista della narrazione si sposta ora verso l'indicazione della necessità dell'assunzione di un ruolo, all'interno della collettività attuale, che non sia svolto in una dimensione esclu-

¹¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 61-63.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 73.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 81.

¹¹⁹ D. Alighieri, *Paradiso*, III. Apprendiamo da una lettera di Matilde Serao, inviata da Napoli, al conte Primoli, il 12 ottobre 1899, che a lui si deve la segnalazione del passo dantesco all'autrice.

sivamente etica e/o ideologica, ma che comporti un'ubicazione specifica all'interno di classi sociali definite sulla produttività, presente o assente che essa sia.

Lasciata dunque la casa familiare, senza più le mille lire e con la sua modesta pensione, suor Giovanna della Croce approda in una stanza in affitto presso la povera dimora in cui vivono una vedova salernitana, Costanza de Dominicis, e il suo figliolo studente di medicina. L'intero stabile ospita inquilini che, se non sono proprio sul baratro dell'indigenza, faticano a tirare avanti, una classe sociale che potremmo definire *borderline*, sempre a rischio di precipitare nella condizione ancora inferiore. Lo stesso corpo della donna porta i segni della mutata condizione («La sua persona alta si era curvata, nelle spalle, in segno di caducità servile»¹²⁰); gli abiti dimostrano l'usura e l'inadeguatezza al mondo, anche a quello decaduto della semi-povertà, spingendo suor Giovanna della Croce ad accettare la durezza della realtà: deve trovare una fonte di reddito, entrare nel mondo del lavoro.

Tuttavia anche questo cedimento al mondo a colei che è stata suora appare impossibile. Se precedentemente aveva svolto di buon grado presso la sorella le faccende domestiche che, lungi dal connotarsi come attività lavorativa vera e propria, assolvevano ad una precisa funzione di cura – in cui rientrava anche il dono del denaro con il quale, in un modo o nell'altro, suor Giovanna della Croce foraggiava parenti e domestica –, ora la donna – spinta dal senso pratico e dal realismo della vedova presso cui abita, che prospetta la necessità come volontà di Dio – prova a improvvisarsi artigiana vendendo i merletti che tesse a un'altra inquilina del palazzo, mantenuta di un uomo sposato.

Ancora una volta la necessità porta suor Giovanna vicino o presso soggetti che vivono un rapporto complesso con l'amore, la moralità e il corpo. Ciò vale per Concetta Guadagno, che abita al secondo piano e che accetta la gelosia violenta dell'amante con cui vive *more uxorio*, pur di non perderlo; vale per Maria Laterza, la puerpera del terzo piano che veglia come infermiera nella speranza che riesca a superare il parto; ma vale pure, per il giudice Camillo Notargiacomo, abitante al quarto piano, scappato da una moglie infedele, che egli evita con terrore, costringendosi a condurre una rigorosa e solitaria vita da scapolo, e presso cui suor Giovanna si piega a fare la serva.

L'ascesa nello stabile, fra gli spazi degli appartamenti, è, in re-

¹²⁰ Serao, *L'anima semplice*, cit., p. 84.

altà, una caduta verso una condizione sempre più degradata, lungo tappe che la vedono via via tessitrice, infermiera, serva, come la stessa voce narrante non mancherà di sottolineare («in servitù materiale e bassa, comandata con asprezza, mal compensata, maltrattata spesso, tenuta a distanza! [...] suor Giovanna della Croce era rotolata anche più giù, caduta al grado di una serva volgare»¹²¹). Ella non avverte ancora tuttavia la portata del processo di declassamento che ha subito, considerando la condizione servile preferibile alla confusione con il mondo, che richiederebbe l'accettazione del corpo, del sesso, del piacere: «Preferiva quello che faceva, a vendere, sì e no, dei merletti a delle ragazze bizzarre, viventi nel peccato [...]; preferiva quello ad assistere delle puerpere [...], in quell'ambiente di sgravi, di bimbi che succhiano, dove tutto odorava di mondo, di matrimonio, di procreazione, di maternità, confondendo il suo pudore di vecchia monaca che nulla sa di queste cose. Meglio servire!»¹²².

Il movimento approderà al più basso grado possibile della scala sociale. Perduta la possibilità di rimanere come serva presso il giudice, suor Giovanna della Croce è costretta a lasciare anche la stanza presso la vedova. È come se l'intera collettività abitante il palazzo precipitasse e si disfacesse: la vedova non può più pagare l'affitto di quell'alloggio, perché il figlio della donna viene bocciato agli ultimi esami e perde la borsa di studio che dava ad entrambi la possibilità di sopravvivere fintanto che il giovane avesse avuto accesso alla redditizia professione di medico; Concetta Guadagno è scacciata dal quartierino che l'amante, ora promesso sposo, aveva messo su per lei; Maria Laterza impazzisce e viene portata in una clinica privata; il giudice, ritrovato dalla moglie, si suicida, gettandosi dal quarto piano.

La condizione peggiore investe, però, ancora una volta suor Giovanna della Croce, la cui pensione, «per economia», viene ulteriormente ridotta. Il secolo – che non l'accetta, rifiutandole *un'identità*, e che ella non accetta, incapace di assumere *qualsiasi* identità – la scaraventa dunque dalla produttività, seppur minima, alla condizione di mendicante, all'elemosina, come le dice la vedova. Senza lavoro, senza dimora la suora finisce ad occupare un letto in una pensione d'infimo ordine, equivoca e fatiscente, all'interno della quale ella perde anche l'ultimo segnale della soggettività ch'era stata, il nome religioso con cui sempre, nel testo, veniva fin qui indicata dai personaggi e dalla voce narrante. Divenuta semplicemente

¹²¹ *Ivi*, p. 106.

¹²² *Ivi*, pp. 105-106.

“la donna”, ella approda in un nonluogo per eccellenza, spazio che non ha storia, che non stringe relazioni fra coloro che lo occupano, che non regala identità definite.

Lo segnala già ad apertura del quarto ed ultimo capitolo la descrizione dettagliata della via del Porto, dove solo si scorgono ammassi, monticelli, demolizioni, ingombri di pietre, lavori in corso, abbandono e degradazione, e la cui qualità principale è quella che esprime la similitudine con cui vengono descritti i clienti dell'ostello («Come cadaveri giacevano su quei sozzi e duri letti»¹²³). Costretta alla promiscuità, la donna si trova nuovamente in una collettività con cui condivide lo *status*, anonima fra gli anonimi, proprio come nel monastero, sineddoche positiva quest'ultimo del paradiso divino; sineddoche negativa, l'altro e attuale, dell'inferno del mondo della reclusione. E, altrettanto specularmente, anche tale spazio viene profanato dall'autorità pubblica – ancora tre uomini: un delegato e due guardie in divisa –, alla ricerca di vagabondi, criminali e prostitute.

Nuovamente ella viene costretta a rivelare la propria identità, ma questa volta la donna comprende che non è più possibile riallacciare i rapporti con quella che fino a poco tempo prima, anche nel mondo, ella continuava a considerare la sua sola, possibile identità – testimoniata dal nome religioso – e al delegato che vuole sapere se abbia mai avuto altro nome che quello di Luisa Bevilacqua, risponde alla fine negando con decisione. Il legame con la condizione di partenza è definitivamente reciso. Mischiata ai corpi e alle vite mondane, suor Giovanna della Croce non può che accettare la condizione presente come quella che probabilmente, perduta nel mondo, avrebbe finito per vestire Luisa Bevilacqua se non avesse mai scelto l'esistenza della sepolta viva. E la voce narrante non userà più alcun nome per lei.

Si comprende allora perché il romanzo si chiuda sulla scena corale del banchetto che il Municipio di Napoli offre il giorno di Pasqua a trecento fra i poveri della città. L'indigenza appare condizione comune di uomini e donne che i processi sociali hanno spinto ai margini della collettività. Nei passaggi in cui la miseria e la fame reali tristemente si contrappongono all'ostentazione ipocrita della misericordia della classe aristocratica, lo stile di Matilde Serao, che spesso è stato bollato come retorico, ridondante, limitato nell'uso dei tropi alle figure della ripetizione, come l'anafora, e al *climax*¹²⁴,

¹²³ *Ivi*, p. 124.

¹²⁴ Cfr. a tal proposito V. Pascale, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao (con un*

spesso indulgente alle forme della reticenza ¹²⁵, raggiunge al contrario, secondo noi, la sua massima capacità espressiva, il livello di *pathos* più alto:

quelle vesti che erano dei cenci, mostravano tutto l'orrore della lunga povertà, della lunga incuria, della crescente degenerazione: dicevano non solo la miseria, ma l'abbandono; dicevano non solo l'abbandono, ma l'oblio di ogni decenza e di ogni pudore; dicevano non solo tutto questo, ma dicevano il profondo cinismo del vizio, il cinismo fatale, assoluto, che viene dall'aver troppo digiunato, dall'aver troppo avuto freddo, dall'aver troppo patito, dall'aver troppo disperato della vita, degli uomini e di Dio ¹²⁶.

Nell'affresco terribile con cui l'autrice rappresenta la povertà devastante anima e corpi di quegli esseri umani che una paternalistica commiserazione è pronta ad aiutare – per un tempo circoscritto – e a condannare – per il resto dell'anno –, senza tuttavia far alcunché per rimuovere le cause della degenerazione stessa, Serao ritaglia un posto preciso alle donne e ai tanti disagi sociali che le conducono sulla strada della perdizione e della miseria. Qui riaffiora la giornalista che ha studiato a fondo la realtà partenopea, che ha seguito con attenzione la condizione femminile nelle fabbriche, negli impieghi, nelle campagne. Potremmo dire che in un certo senso Giovanna della Croce diviene ora figura della condizione femminile, o almeno di una certa condizione che è destinata a tutte quelle donne cui non viene offerta la possibilità di integrarsi nella società.

Proprio questo, mi sembra, voglia sottolineare la perdita del nome che caratterizza nelle ultime pagine l'indicazione della protagonista: suor Giovanna della Croce, *zi' monaca*, Luisa Bevilacqua non è ormai più altro che la povera donna, l'antichissima mendica, la vecchissima donna, la mendica, l'antichissima donna, la vecchissima mendicante, la poverella, la vecchia dalla benda nera, la vecchia dal fazzoletto fermato sotto la gola, fino a divenire l'«emblema di ogni decadimento» ¹²⁷.

La protagonista si è trasformata un'anonima “anima semplice”, che condivide tale insipienza del mondo con tutte coloro che la società condanna perché le priva di autonomia, di istruzione, di

contributo bibliografico 1877-1890), Napoli, Liguori, 1989.

¹²⁵ Si veda come esempio in Serao, *L'anima semplice*, cit., pp. 149-50, il ritorno quasi ossessivo di espressioni come «chi sa», «forse», «pareva», e così via.

¹²⁶ *Ivi*, p. 137.

¹²⁷ *Ivi*, p. 153 e *passim* nelle ultime pagine del capitolo finale.

sussidi sanitari, di una possibilità di lavoro, quelle, «anime semplici», come ben riassume la voce narrante parlando della vedova e del proprio figliolo, a cui soltanto i legami affettivi possono donare quell'elevazione che manca loro nella società e che lo stato non incoraggia in alcun modo : «Il sussidio della Provincia di Salerno finiva: [...] la coraggiosa madre e il coraggioso figliuolo vivevano una vita aspra e austera, uniti in affetto profondo che ne elevava le anime semplici e un po' grossolane»¹²⁸. Ma quando anche i sussidi vengono meno, quando le condizioni esistenziali impediscono gli affetti, quando non si ha più nessuno, ciò che resta è solo raccontare la propria storia: è questo che fa la «vecchissima donna che era stata monaca», riassumendo fra due nomi, due identità – Luisa Bevilacqua, suor Giovanna della Croce – il senso del proprio destino alla giovane aristocratica che l'interroga: «Col capo sul petto, invece di mangiare, la vecchia lasciava scorrere le più amare lacrime della sua vita, col suo nome»¹²⁹.

1.3.3. *Le anime semplici: la lettera a Paul Bourget*

Sempre all'inizio del 1901, e precisamente il 15 febbraio, viene pubblicata la traduzione francese del romanzo, sulla «Revue des deux Mondes», diretta da Ferdinand Brunetière, cui seguì nello stesso anno l'edizione congiunta di *Suor Giovanna della Croce* e della *Ballerina*¹³⁰. Il rapporto con il traduttore – Georges Hèrelle – non era stato dei più facili, nonostante fosse stata Matilde Serao stessa a suggerirne il nome¹³¹. Al contrario, i legami dell'autrice con la Francia erano da tempo continuativi e profondi¹³², come testimonia proprio l'inserimento nell'edizione in volume dell'opera della lettera *A Paolo Bourget*, autorevole scrittore francese, con il quale l'autrice aveva stretto un forte sodalizio letterario e che aveva firmato, tra l'altro, la prefazione all'edizione francese del *Paese di cuccagna*.

¹²⁸ *Ivi*, p. 87.

¹²⁹ Le due citazioni *ivi*, pp. 154 e 156.

¹³⁰ M. Serao, *Vie en détresse*, trad. di G. Hèrelle, Paris, Calmann Lévy, 1901. Una ventina di anni più tardi si ebbe la prima traduzione spagnola: Ead., *Sor Juana de la Cruz, alma sencilla*, Barcelona, Maucci, 1920.

¹³¹ Cfr. M. G. Martin-Gistucci, *Lo specchio ribelle (Georges Hèrelle traduttore e traditore di Matilde Serao)*, in *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, a cura di G. Infusino, Napoli, Guida, 1981, pp. 45-60. Sul rapporto con Brunetière vedi almeno Ead., *Matilde Serao et Ferdinand Brunetière*, in «Revue des études italiennes», XXIII (1977), pp. 101-26.

¹³² Punto di partenza ancora imprescindibile per l'argomento è E. Momigliano, *La Serao in Francia*, in «Nuova Antologia», 91 (1956), pp. 73-80.

Non ci sembra che sia un caso il fatto che la lettera dedicatoria *A Paolo Bourget* dichiari sin dall'inizio la qualità del personaggio che allo scrittore si raccomanda, l'essere cioè un'anima semplice, la cui semplicità consiste nell'incapacità di ricordare più di uno, dei due nomi che ha portato, per volta, «soffrendo profondamente quando *l'altro* suo nome, quando *l'altra* sua vita le si presentano alla memoria, in singolar contrasto col presente». Si tratta di un'impossibilità a tollerare il ricordo, che si accompagna a un'insipienza più generale, che è mancanza di vissuto, di esperienza del corpo e dell'animo, e che le impediscono di accedere alla dimensione più vera dell'eroina da romanzo. Ed infatti Serao la definisce in negativo, per quello che *non è*: «Non è bella, non è ricca, non è elegante», non ha conosciuto la passione fisica, non è giovane. È piuttosto la sua vecchiaia, seguita fin quasi all'estremo, il *tempo* su cui scorre la narrazione, con inesorabile lentezza («lentamente, troppo lentamente»), tempo che avrebbe potuto rappresentare un percorso di formazione, ma che non riesce a divenire tale perché, piuttosto che spingerla in avanti, verso un miglioramento o un perfezionamento del proprio stare nel mondo, la riportano indietro, verso una condizione tipicamente infantile: «la sua misera anima semplice si fa sempre più tristemente puerile». Dell'incapacità di rinnovarsi, di fonder si nel secolo dal quale si è allontanata, divengono simbolo, secondo un *topos* peraltro diffusissimo, gli abiti: «i suoi neri abiti claustrali si lacerano e si struggono, senza che ella possa mutarli, rinnovarli»¹³³. L'ostinazione a permanere nell'identità originaria, quella *claustrale*, impedisce alla sua vita di divenire un'agiografia, poiché lungi dal realizzare pienamente le potenzialità del *puer senex*, come avviene nelle biografie di tanti – se non tutti – gli eroi della santità cristiana, ella progressivamente si trasforma in un *senex puer*, contraddicendo alla logica dell'esistenza umana. Lo dimostra già dalle prime pagine del romanzo il ripiegamento che porta Luisa Bevilacqua dalla sua delusione d'amore alla scelta religiosa. A quella storia, che «le era parsa un dramma tremendo» e in cui sentiva «di essere l'eroina del romanzo più straziante»¹³⁴, subentra lentamente una *diminutio* dei fatti che le regalano una fede «breve, circoscritta, modesta, continua»¹³⁵. Si tratta di un'importante notazione: la stessa protagonista dichiara di non aver avuto «le crisi mistiche della Grande Carmelitana, né i trasporti di Santa Caterina» e neppure «le estasi di suora

¹³³ Tutte le citazioni in Serao, *L'anima semplice*, cit., pp. 3-4. Corsivo nel testo.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

Luvidina»¹³⁶, tracciando una genealogia che la conduce alla consorella mistica con cui condivide la scelta claustrale, ma negando, nel contempo a se stessa la sapienza del *puer senex* propria della santità. L'ingresso nello spazio della reclusione, la scelta di un'altra vita e di un altro nome ha fatto di suor Giovanna della Croce, un'anima semplice, un *senex puer*, per così dire, inadatto al mondo e alla complessità della Storia.

Quale pubblico, dunque, per questa vicenda, se i lettori, in un personaggio siffatto, non potrebbero identificarsi, né proiettare il loro destino o il loro movimento nel mondo? Non potrebbe attirare «la gente innamorata della giovinezza, delle belle forme, delle vesti sontuose, nelle parvenze dell'arte letteraria; non ha, dunque, nulla, suor Giovanna della Croce, per la gente singolarmente avida e mai sazia, e mai stanca, delle storie di amore: nulla, nulla per coloro che vogliono ritrovare, nelle prose di romanzo, i tumulti supremi delle ore altissime umane»¹³⁷. Si tratta di un passaggio, come è evidente, di straordinaria importanza e che sposta l'apprezzamento di «qualunque sia, questo libro, piccola novella o grande romanzo»¹³⁸ su di un piano *differente*, dai tradizionali schemi di genere: l'ammirazione scaturisce dalla *pietà*, dalla *carità* che provoca *ammirazione* per la figura di suor Giovanna della Croce¹³⁹ e che riconoscerà nella protagonista «la sorella minore delle nobilissime e sventurate donne che palpitano» nelle «storie» di cui Paul Bourget – sineddoco e figura simbolica, dell'autore, ma anche del lettore moderno – è creatore. Cosa unisce identità così difformi, destini così diversi? Aggiunge Serao:

Ebbene, esse hanno di somigliante una sola cosa, viva e schietta, ed è il dolore: hanno di somigliante questa crisi dell'anima, questa crisi così rude, che lacera tutti i veli dell'artificio sociale, che strappa tutte le leggiere parvenze della vita mondana, che dirada tutte le ipocrisie e che mostra nudo, ferito, sanguinante, il cuore umano della principessa e della sconosciuta operaia. Il grido lacerante per cui pare che si franga tutto l'essere è sempre il medesimo¹⁴⁰.

¹³⁶ *Ivi*, p. 23.

¹³⁷ *Ivi*, p. 4.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Ci sembra particolarmente suggestiva la scelta del termine *pietas*, che non può non richiamare alla mente, ancora una volta, il magistero di Dante Alighieri, proprio quel Dante cui si deve l'espressione, «prose di romanzo», poco sopra utilizzata da Serao.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 5.

Al di là della consonanza che il lettore contemporaneo potrebbe avvertire con la successiva produzione bantiana ¹⁴¹, il passaggio riveste un'importanza centrale perché indica in suor Giovanna della Croce, come nelle eroine aristocratiche dei romanzi sentimentali, una comunanza nell'*uniformità* del dolore. Ma non si tratta di un'obsoleta e consunta affermazione, poiché essenziale è ciò che il dolore *mostra a nudo*, e cioè l'*artificio sociale*, che qualche riga più sotto chiamerà anche l'«ostacolo sociale» ¹⁴².

Scoperta l'uniformità e la pretestuosa affermazione di differenza e incomunicabilità fra le due condizioni, non resta che delineare anche il compito nuovo che attende la scrittrice, compito a cui, con un rispecchiamento altrettanto significativo fra autrice e personaggio, ella può accedere anche perché nella «maturità dei miei anni, le verità, intorno a me, si fanno più limpide e più luminose: io veggio meglio la mia strada: io conosco meglio il mio compito» ¹⁴³. Ma se condividono la maturità e l'età avanzata, la scrittrice e la protagonista non condividono l'involuzione: Serao è un *puer senex* e può solo progredire nella ricerca di identità e di destino:

vi sono fatti umani, sconosciuti, il cui carattere ha profondità non misurabili: vi sono storie, nel mondo, che farebbero fremere di stupore, e di dolore, se tutte si potessero narrare. E non è l'amore, nel suo stretto senso, che mena queste anime [...]. Sono altri sentimenti somiglianti, diversi, multiformi [...]. I miei occhi mortali hanno visto questa folla e fra la folla hanno scorto i visi degli eroi solitari [...]: e se le mie mani di lavoratore e di artefice, di altro scrivessero, dovrebbero essere maledette! ¹⁴⁴

Forse è proprio questa quella terza fase della scrittura della Serao, a cui tanto a lungo la critica ha cercato di dare un nome e un senso: una produzione che torna probabilmente al realismo iniziale, ma nel nome di una scrittura che dia voce alle differenze. A tutte le differenze.

Per tale finalità non basta più la forma *romanzo*, così come l'amico francese – ed ella stessa, plausibilmente –, l'avevano finora

¹⁴¹ *Un grido lacerante* è il titolo dell'ultimo romanzo di Anna Banti, pubblicato nel 1981 (Milano, Rizzoli). Peraltro Banti è stata una delle prime studiose della scrittrice napoletana, alla quale ella dedicò nel 1965 il profilo biografico *Matilde Serao*, ospitato nella collana «La vita sociale della Nuova Italia», presso la casa editrice UTET di Torino (nuova ed. ivi 1979).

¹⁴² Serao, *L'anima semplice*, cit., p. 6.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 7.

adottata. La scrittura di Serao – come, in certo senso, gli esempi delle opere di Enrichetta Caracciolo e di Emma, che l’accompagnano in questa sezione – ne sono testimonianza. E se abbiamo potuto ricordare pratiche tradizionali – *topoi* come quello del *puer senex*, del contrasto città-campagna; tipologie come quella dell’*exemplum* e più complessivamente dell’agiografia; generi come il romanzo d’avventura e quello sentimentale o sociale –, oppure il ritorno di figurazioni significative – quali quelle dello spazio urbano e della folla –, non possiamo parimenti non notare come in un contesto che si trasforma storicamente ed economicamente, l’innovazione fondamentale risieda, piuttosto, nel riuso di linguaggi e pratiche discorsive che rendano *proprie* una scrittura genericamente connotata, per assegnarle una *nuova* forza di incisione sul mondo, perché *nuovi* sono i soggetti che la producono. E, naturalmente, nel contempo, la pretesa di riconoscimento d’esistenza in vita di tali soggetti: voci di donne che tentano la propria opposizione alla cancellazione abitando *a modo loro* lo spazio negato della scrittura e quello politico della nascente società. In ciò risiede la *responsabilità* dell’auctor, tanto più quanto più è donna.

1.4. La scrittura delle donne e la Grande Guerra

1.4.1. Vivere il conflitto da scrittrici

Il critico canadese Northrop Frye individua nel racconto del conflitto, quell’*agon* – o lotta vera e propria – che costituirebbe il *romance*, uno dei quattro miti archetipici più importanti della “forma secolare” propria della storia e della narrazione occidentale, intendendo per “archetipo”, «un simbolo, di solito un’immagine, che ricorre nella letteratura abbastanza spesso da essere riconosciuto come uno degli elementi di un’esperienza letteraria nel suo complesso»¹⁴⁵. Che la lotta dell’eroe con l’altro – il mostro o un esercito nemico, solitamente straniero; il diavolo oppure la furia della natura; o ancora un’altra parte di sé, interiorizzata ma non per questo meno minacciosa – costituisca un tema centrale in gran parte della narrativa è fin troppo evidente perché ci si debba soffermare su una qualsivoglia esemplificazione o su una specifica bibliografia critica.

Se aggiungiamo che più volte, nel corso della pagine precedenti, anche noi lo abbiamo chiamato in causa, ci sembra lecito doman-

¹⁴⁵ N. Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (1957), trad. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969, p. 481.

darci come guardino a tutto ciò le donne e, in particolare, quelle che hanno con la scrittura un rapporto più stretto e identitario. Quali figurazioni producono riattraversando un tema e un *topos* depositato da lungo tempo nel simbolico e nell'immaginario tradizionale? Quali sensi e valori nuovi attribuiscono a tale pratica di riuso?

A un dato vorremmo inizialmente fare riferimento: e cioè al fatto che nell'arco cronologico di cui ci stiamo occupando la lotta – specificamente armata e nella forma di guerra – diviene innanzi tutto dato biografico ineludibile dei soggetti, scrittrici e scrittori. In Italia il compimento della fase risorgimentale, la guerra di Libia e d'Africa, due guerre mondiali – per ricordare soltanto gli eventi più macroscopici – rappresentano senza ombra di dubbio le cause di una profonda trasformazione del senso della Storia e del vissuto di quanti ne sono stati testimoni, se non altro per la novità, la portata e la ferocia dei nuovi mezzi di distruzione che nel tempo si venivano perfezionando. Da tale punto di vista, non c'è dubbio che l'evento maggiormente incisivo sulle vite e sugli immaginari sia stata la Prima guerra mondiale, guerra di trincea, in cui l'aviazione comincia a fare la sua prima, significativa comparsa come arma offensiva, capace di annientare e distruggere milioni di persone, civili inermi compresi.

Iniziamo tuttavia col registrare un silenzio. Nel 1912, in piena guerra di Libia, Grazia Deledda – autrice che a tale altezza cronologica ha già al suo attivo alcune delle prove narrative che la critica ha definito fra le più felici, come *Elias Portulu* (1903), *Cenere* (1903), *L'edera* (1906) – pubblica il romanzo che le varrà qualche anno dopo, il premio Nobel: *Canne al vento*. È una scrittrice conosciuta ed affermata che ha compiuto ad inizio Novecento “il viaggio”, quell'allontanamento dall'Isola verso il Continente che la porterà a Roma, punto di vista privilegiato dal quale guarderà alla sua terra natale.

Colpisce che una scrittrice così attenta al dramma esistenziale dell'essere umano non faccia mai alcun riferimento alla guerra nei suoi romanzi o nelle sue novelle. Carla Gubert segnala un solo caso, il racconto *Il ritorno del figlio*¹⁴⁶, nel quale si narra la storia di una

¹⁴⁶ Lo si può leggere nell'edizione G. Deledda, *Il ritorno del figlio*, in Ead., *Novelle*, a cura di G. Cerina, vol. IV, Nuoro, Ilisso, 1996, pp. 23-54. Cfr. l'importante saggio di C. Gubert, *Cronache dal fronte domestico. Le scrittrici italiane e la Grande Guerra*, in *Ausencias: Escritoras en los márgenes de la cultura*, ed. por M. Arriaga Flórez-S. Bartolotta-M. Martín Clavijo, Sevilla, ArCiBel Editores, 2013 pp. 585-603, che ho tenuto largamente presente nella stesura delle pagine che seguono e per la cui disponibilità ringrazio l'autrice.

donna che finisce con l'accogliere in casa un bambino abbandonato, rinvenuto dal marito sulla strada del ritorno, un bambino che le assomiglia inquietantemente e che alla fine ella considera mandato da Dio a sostituire il proprio, vero figlio caduto in guerra. Certo, per essere forse l'unico caso in cui il conflitto mondiale viene evocato narrativamente da Grazia Deledda, sorprende il fatto che ciò avvenga in relazione al ruolo materno, in una situazione in cui è come se il figlio tornasse da capo a nascere, ricreato dallo stesso ventre – sublimato sul piano del fantastico – che lo aveva messo al mondo, reiterando la funzione generatrice del personaggio e attribuendogli nuovamente l'onere della cura.

Per comprendere le ragioni di tale silenzio, particolarmente utile appare l'epistolario con Marino Moretti, in cui il tema della guerra compare già nel 1914:

Tutto oramai che non sia la guerra sembra vano: si è come alla vigilia di un cataclisma o del giorno del giudizio universale, dal quale risorgeranno solo i giusti, quelli che potranno dare alla vita un aspetto, un significato diverso. Certo, ci eravamo troppo affondati nella sabbia tiepida della pace: e tutto l'orizzonte s'era chiuso intorno a noi, alla nostra buca, ai nostri piccoli giochi. Ecco, sale la marea e spazza e rinnova tutto.

Ma bisogna continuare a lavorare lo stesso, come si lavora anche nei giorni di dolore e di guerra nostri speciali. Bene o male bisogna lavorare e aspettare e continuare ad amare tanto odio e tanto sangue ¹⁴⁷.

Il conflitto bellico appare in tutta la sua forza distruttiva, ma il potere di cancellazione che trascina con sé sembra piuttosto mezzo di palingenesi e di rinascita, tanto più quanto più viene a sovvertire una realtà che è diventata asfittica e individualistica, incapace di allargare i propri orizzonti. I giusti che sorgeranno dal giudizio universale non avranno, infatti, una funzione censoria, quanto piuttosto la responsabilità del *senso*, in una semiosi capace di donare alla vita un «significato diverso», cioè un'interpretazione che ne sia anche ragione, spiegazione.

A tale tempo l'autrice, come il suo interlocutore, non appartengono («Anch'io non ho fatto più niente. Non siamo scrittori di guerra, noi, si vede» ¹⁴⁸). Dichiarerà infatti più tardi, nel febbraio 1915, poco prima dell'entrata in guerra dell'Italia: «pare quasi un segno di egoismo o d'insensibilità, o magari di finzione, non darsi ormai per

¹⁴⁷ Lettera a Marino Moretti da Viareggio del 12 agosto 1914, in G. Deledda, *Lettere di Grazia Deledda a Marino Moretti (1913-1923)*, Rebellato, Padova 1959, p. 10.

¹⁴⁸ Lettera a Marino Moretti da Roma del 21 settembre 1914, *ivi*, p. 8.

gente tormentata, gente in attesa, e in attesa di guerra – spiriti in crisi, come se tutta la vita nostra non fosse un'attesa, una crisi continua»¹⁴⁹. E quando ormai gli italiani erano impegnati nel conflitto, commentando la raccolta *La bandiera alla finestra*¹⁵⁰, pubblicata proprio in quei giorni dallo stesso Moretti, preciserà al suo autore: «La guerra come ce la fa veder lei, di scorcio, con mezzi così semplici, sembra, a leggere le sue novelle, una cosa semplice, accettabile, accettata»¹⁵¹. Ma il problema è, per l'autrice, ben più vasto:

Perché c'è la guerra? Ma se tutta la vita nostra è guerra, se forse questa guerra immensa che tutti ormai vogliamo combattere, è la conseguenza della guerra interiore che ci torce tutti – da anni e anni – guerra di coscienza, di male e di bene, di aspirazione verso una gioia che non esiste, di desiderio di grandezza, di ebbrezza, di pazzia. E poi tutto passerà, per tutto ricominciare, come fa il mare con le sue calme e le sue tempeste¹⁵².

«Scrittrice che la guerra l'ha vissuta con un silenzio che non le è stato mai perdonato del tutto», in «una forma di passiva accettazione, ammantata di esistenzialismo», che tenta di allontanare «da sé il calice amaro della storia»¹⁵³, Grazia Deledda ha, al contrario, dimostrato, secondo noi, un atteggiamento di distacco profondamente coerente con la propria poetica. Meglio lo si comprende se si riflette su un dato incontrovertibile. Lo scenario prevalente dei suoi oltre quaranta romanzi è quello di una Sardegna che è figura di un mondo violento, primitivo, selvaggio e barbarico, in cui lo scontro si gioca fra individuo e individuo e/o all'interno dell'individuo stesso. La guerra vera e propria non sarebbe che una sorta di estroiezione di uno scontro che è parte indissolubile dell'antropologia, di quella maschile in particolare:

Che si deve scrivere? Pare che il nostro piccolo io, coi suoi dolori e anche con le sue invincibili gioie, abbia vergogna di farsi avanti tra tanta gente che il proprio io lo ha dimenticato completamente: e si nasconde e rode in silenzio. Il

¹⁴⁹ Lettera a Marino Moretti da Roma del 21 febbraio 1915, in Deledda, *Lettere*, cit. p. 36.

¹⁵⁰ M. Moretti, *La bandiera alla finestra*, Milano, Treves, 1915.

¹⁵¹ Lettera a Marino Moretti da Viareggio del 4 agosto 1915, in Deledda, *Lettere*, cit., pp. 40-41.

¹⁵² Si tratta, come ben dice Carla Gubert (*Cronache dal fronte domestico*, cit., p. 601) di «un pensiero rivolto a se stessa», datato Viareggio, 7 agosto 1915: cfr. Deledda, *Lettere*, cit., p. 42.

¹⁵³ Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., pp. 600-601.

nostro povero io. Perché devo nasconderglielo? Mai ho rimpianto di non essere nata uomo come lo rimpiango adesso ¹⁵⁴

La cecità del mondo consiste proprio in ciò: nell'incapacità di *vedere* quanto il conflitto sia la sola e unica realtà della condizione umana e quanto sia interno alla soggettività, condizione "patologica" che si scioglie nella smemoratezza collettiva. Dunque, in un certo senso l'intera opera di Grazia Deledda racconta una guerra, quella che è ineluttabilità nel destino dell'uomo.

Proviamo a seguire tale percorso – dall'esterno all'interno, o, contemporaneamente, all'interno e all'esterno del sé – attraverso alcuni snodi e alcune forme di scrittura femminile che ci sono sembrati particolarmente rilevanti.

1.4.2. Le donne e la Prima guerra mondiale

Il tema del rapporto fra scrittura delle donne e Grande guerra può essere declinato in diversi modi. Il primo, perché più evidente, è senz'altro quello della presenza biografica dell'accadimento storico nelle vite delle autrici. Da tale punto di vista lo scoppio della Prima guerra mondiale trova più o meno attive tre generazioni di scrittrici. La prima, nata intorno agli anni Quaranta-Cinquanta dell'Ottocento, che all'entrata nel conflitto dell'Italia ha superato – di molto o di poco – i settant'anni – o vi si approssima significativamente –, donne come Beatrice Speraz (con lo pseudonimo maschile di Bruno Sperani, Spalato [Croazia] 1839), la Marchesa Colombi (al secolo Maria Antonietta Torriani, Novara 1840), Emilia Ferretti Viola (nota come Emma, Milano 1844), Neera (Anna Radius Zuccari, Milano 1846), Anna Vertua Gentile (Dongo [Como] 1850), Sofia Bisi Albini (Milano 1856), Giulia Cavallari (Imola [Bologna] 1856) o Matilde Serao (Patrasco [Grecia] 1857), tutte scomparse entro gli anni '30 del Novecento, rispettivamente a Milano, nel 1923; a Torino, nel 1920; a Roma, nel 1929; a Milano, nel 1918; a Lodi, nel 1926; a Rapallo, nel 1919 a Bologna, nel 1935 e a Napoli, nel 1927.

Si tratta, in larga parte, pure se non di tutte, di individualità fortemente impegnate nel sociale, attive anche, e soprattutto, come giornaliste, politicamente non insensibili – quando non apertamente schierate, sia in senso positivo che negativo – nei confronti del nascente movimento emancipazionista. Nell'individuazione del significato della lettura che queste intellettuali diedero della guerra in generale – e del primo conflitto bellico in particolare – non si

¹⁵⁴ Lettera a Marino Moretti da Roma del 4 dicembre 1915, *ivi*, p. 43.

può prescindere quindi dall'intreccio che la nascente pratica politica femminista ebbe con il lavoro di critica alla società italiana del tempo e di individuazione di ruoli più consoni alla "donna", anche se in parte questo processo venne proprio interrotto – o meglio temporaneamente sospeso – dallo scoppio della guerra stessa.

Una seconda generazione, nata intorno agli anni Sessanta-Settanta dell'Ottocento, all'ingresso dell'Italia nel primo conflitto mondiale ha tra i cinquanta e i quarant'anni: Donna Paola (Bergamo 1866-Quarto dei Mille [Genova] 1954), Anna Franchi (Livorno 1867-Milano 1954), Clarice Tartufari (Roma 1868-Grosseto 1933), Ada Negri (Lodi 1870-Milano 1945), Grazia Deledda (Nuoro 1871-Roma 1936), Fortunata Morpurgo Petronio (nota come Willy Dias, Trieste 1872-ivi 1956), Sibilla Aleramo (Rina Faccio, Alessandria 1876-Roma 1960), cui possiamo aggiungere anche le "più giovani" trentenni Leda Rafanelli (Pistoia 1880-Genova 1971); Annie Vivanti (Londra 1887-Torino 1942); Carola Prosperi (Torino 1883-ivi 1981); Edith von Haynau (cioè Rosa Rosà, Vienna 1884-Roma 1978), Amalia Guglielminetti (Torino 1885-ivi 1941), Maria Messina (Palermo 1887-Pistoia 1944), donne tutte che, nella stragrande maggioranza dei casi, non solo sopravvivono per diversi anni oltre la fine del conflitto, ma vedono e superano talvolta di gran lunga anche la conclusione della Seconda guerra mondiale. Si tratta di un dato biograficamente significativo perché – quando possibile – stabilisce un legame memoriale ed esperienziale inevitabile fra i due eventi, così come la generazione precedente aveva saldamente legato fra loro la guerra di Libia – quando non addirittura la Seconda e la Terza guerra d'indipendenza – e il primo conflitto mondiale. Va inoltre ricordato che per loro, come complessivamente per le donne sopravvissute al conflitto in Italia, si assiste sul piano storico e sociale ad un tentativo di ridimensionamento degli spazi e dei ruoli che l'evento bellico aveva loro concesso di occupare. Si delinea, cioè, un movimento di "ricacciata" di un diverso fronte, interno, che era avanzato forzatamente e – da un punto di vista patriarcale maschile – pericolosamente:

Dal '14 al '18, nelle città e nelle campagne vuote di uomini, le donne erano state richiamate in modo massiccio a rimpiazzare i soldati partiti per il fronte. Lavorando e impegnandosi avevano conquistato, anche nel campo dell'autonomia personale, spazi mai conosciuti prima. Ottenendo fra l'altro, a guerra finita, quella legge Sacchi che cancellava definitivamente l'autorità maritale e permetteva di esercitare tutte le professioni e buona parte degli incarichi pubblici. Ma il contrattacco non era tardato ad arrivare. Con una crisi economica gravissima e una disoccupazione crescente le donne erano state viste dal mondo maschile come pericolose concorrenti da far tornare al più presto fra le mura domestiche.

E non è certo per caso che le prime manifestazioni squadristiche avessero colpito anche le donne lavoratrici, impiegate pubbliche e guidatrici di tram, aggredite nelle grandi città ¹⁵⁵.

Infine è possibile individuare una terza generazione, che nasce alla fine dell'Ottocento, precisamente dopo gli anni Novanta, e che quindi allo scoppio della Prima guerra mondiale ha poco più o poco meno di venti anni e che, tranne rare eccezioni, sarà attiva ancora per gran parte della seconda metà del Novecento, autrici come Dolores Prato (Roma 1892-Anzio [Roma] 1983), Anna Banti (Firenze 1895-Ronchi di Massa [Massa e Carrara] 1985), Gianna Manzini (Pistoia 1896-Roma 1974), Benedetta Cappa Marinetti (Roma 1897-Venezia 1977), Liala (Amalia Liana Negretti Odescalchi, Carate Lario, poi Carate Urio [Como] 1897-Varese 1995), Elena Canino (Roma 1898-Napoli 1957), Fausta Cialente (Cagliari 1898-Pangbourne [Gran Bretagna] 1994). Ma non vorremmo neppure dimenticare alcune personalità particolarmente rilevanti, per le quali l'evento bellico ha segnato in maniera inequivocabile gli anni dell'adolescenza o della primissima infanzia. Sono le "più giovani" di questa generazione e vi potremmo annoverare Maria Bellonci (Roma 1902-ivi 1986), Iris Origo (Birdlip [Gran Bretagna] 1902-Siena 1988), Lalla Romano (Demonte [Cuneo] 1906-2001), Paola Masino (Pisa 1908-Roma 1989) e Alba de Céspedes (Roma 1911-Parigi 1997). Naturalmente per loro il valore esperienziale di un vissuto segnato dalle due guerre è ancora più forte che per le altre, in un *continuum* memorativo all'interno del quale il secondo conflitto mondiale diviene un *focus* privilegiato per la prospettiva narrativa e interpretativa: della Storia, dei valori, dei ruoli, degli scopi e delle finalità che la scrittura letteraria – e quella femminile, in particolare – riveste nel processo di significazione del sé e del mondo. Potremmo anzi dire che per tutta quanta questa generazione, da un punto di vista biografico, il tema della guerra e del compimento dell'unità nazionale risale compiutamente indietro, fino a saldare in un unico movimento la storia dell'intera famiglia – quella dei nonni, dei genitori e la propria – con la Storia italiana.

Il motivo biografico di un vissuto che deve fare i conti con l'accettazione o meno dell'evento bellico comporta, innanzi tutto, come è noto, una posizione di interventismo o di neutralismo nei confronti

¹⁵⁵ M. R. Cutrufelli-E. Doni-P. Gaglianone-E. Gianini Belotti-R. Lama-L. Levi-L. Lilli-D. Maraini-C. Ravaioli-L. Rotondo-M. Saba-C. di san Marzano-M. Serri-S. Tagliaventi-G. Turnaturi-C. Valentini, *Novecento: il secolo delle donne?*, in *Il Novecento delle italiane*, a cura di Ead., Roma, Editori Riuniti, 2002, p. xi.

della scelta italiana di entrare in guerra. Da tale punto di vista, l'atteggiamento delle donne, entro cui possiamo facilmente collocare anche le scrittrici, è ben riassunto dalle parole di Anna Franchi:

Vi furono le donne entusiaste della guerra, vi furono quelle che non la poterono comprendere. Soltanto vorrei dire che la donna, materna sempre, qualunque sia la sua tendenza, qualunque sia la sua vita, si adattò al fatto compiuto [...], e comprese in ogni modo come necessitasse l'opera sua. E per lenire tutti i dolori della guerra le donne si unirono. Questa altissima virtù fece sì che minore risultasse l'urto tra le opinioni, e durante tutto il periodo tragico la folla femminile sembrò un'unità compatta. E dico sembrò, perché realmente non lo fu ¹⁵⁶.

Anna Franchi coglie – dal punto di vista della sua generazione – due elementi particolarmente significativi: e cioè, innanzi tutto, il dato che, fatta salva l'ovvia e inevitabile accettazione dell'evento, le donne si adattarono ad esso operativamente; in secondo luogo, che ci fu in realtà un «urto tra le opinioni», e che, quindi la «folla femminile» fu meno compatta e le posizioni meno omogenee di quello che si potrebbe pensare o che avrebbe dovuto essere. E, infatti, a parte le donne operaie – che furono, in generale, unitariamente contrarie all'intervento dell'Italia in guerra – e le futuriste – che, viceversa, esprimeranno una «chiara passione nazionalistica» ¹⁵⁷ –, il dibattito

tra neutralisti e interventisti divide profondamente anche le donne, soprattutto dei ceti più elevati. All'interno degli stessi partiti dichiaratamente contrari alla guerra, come i partiti repubblicano e radicale, non poche – intellettuali per lo più – assumono posizioni che chiamano di «interventismo democratico». Ancor più grave il conflitto tra le socialiste: neutralista è la Kuliscioff, ma molte altre, tra cui due femministe, la critica d'arte Margherita Sarfatti e la maestra elementare Regina Terruzzi, lasciano il partito per abbracciare decisamente l'interventismo nazionalistico, nutrito di una retorica patriottica che, come si vedrà più tardi, le condurrà assieme a parecchie altre al fascismo. Nettamente interventista, antidisfattista e patriottica [*sic*] si dichiara poi l'associazionismo femminile borghese del Consiglio nazionale delle donne italiane ¹⁵⁸.

E la situazione non cambia di molto a guerra già abbracciata, nell'ottobre del 1916, quando

¹⁵⁶ A. Franchi, *La donna e la guerra*, in «Almanacco della donna italiana», I (1920), pp. 74-75.

¹⁵⁷ Anche grazie al fatto di poter disporre di ampio spazio all'interno delle Edizioni dell'Italia futurista, di cui diviene direttrice nel 1917 Maria Ginanni, promotrice indefessa del Futurismo femminile.

¹⁵⁸ Cutrufelli *et. al.*, *Il Novecento delle italiane*, cit., p. 37.

le associazioni femminili di tutte le tendenze si incontrano a Roma per fare il punto sulle rispettive posizioni. Di nuovo si accende violento il confronto tra neutraliste e interventiste, su schieramenti praticamente immutati. Le donne di ceto borghese sembrano sentire, addirittura più degli uomini, il richiamo della patria e il dovere di difenderla con le armi, e sono refrattarie ad ogni tentativo di una nuova riflessione sul problema. Tutte comunque decidono di doversi mobilitare quanto possibile per alleviare la tragedia di chi combatte ¹⁵⁹.

L'operatività si intensifica dopo il 24 ottobre 1917. Sulla spinta emotiva determinata dalla "disfatta" di Caporetto nascono infatti una serie di associazioni femminili desiderose di non lasciare impuniti tanti sacrifici: l'Alleanza armata femminile (che propone addirittura di far imbracciare le armi alle donne), le Madri italiane di combattenti, le Leghe patriottiche femminili, i Fasci femminili, *humus* che rappresenterà facile terreno di conquista per il fascismo a venire.

Ma nelle parole più sopra ricordate di Anna Franchi è altrettanto evidente un ulteriore dato significativo e, cioè, che a fare da "figurazione di appoggio", forse perché unica, forse perché bell'e pronta, fu quella della "madre". Lo notano magistralmente Annarita Buttafuoco ¹⁶⁰ e Marina Zancan, segnalando come l'emancipazionismo abbia risentito e sofferto della mancanza di uno Stato in grado di recepire modernamente le istanze che le donne avanzavano in termini di ripensamento dei modelli che venivano loro offerti, finendo per calzare i panni di quelli più tradizionali. Nella nostra penisola la cultura tardo-ottocentesca

negli anni in cui tende a darsi una veste nazionale, continua [...] a riproporre come modello unico, per le donne italiane, quello della «donna madre», marginalmente ridefinito dai nuovi mandati sociali, ma rimasto immutato nella sua imprescindibile centralità. L'emancipazionismo, che in Italia si definisce intrecciato alla costruzione del nuovo Stato, ponendosi, come questione di fondo, la ridefinizione in esso dell'identità femminile, non ha dunque potuto prescindere dal modello dominante, che a sua volta ha rielaborato in una pluralità di figure, ognuna a confronto con il tema della maternità e, più complessivamente, del materno ¹⁶¹.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 43.

¹⁶⁰ A. Buttafuoco, *Cronache femminili. Temi e momenti dell'emancipazionismo in Italia dall'unità al fascismo*, Siena-Arezzo, Dipartimento di studi storico-sociali e filosofici, 1988; Ead., *Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di A. Buttafuoco e M. Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 139-163; Ead., *Questioni di cittadinanza. Donne e diritti sociali nell'Italia liberale*, Siena, Protagon, 1995.

¹⁶¹ M. Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura*

Il dibattito sulla Grande Guerra che segna la «folla femminile» intreccia dunque in modo complesso e talvolta problematico questi tre dati: 1) un'operazione di adattamento, 2) non univoca, ma variegata, 3) che ricorre alla figura accogliente, assistenziale e consolatoria della Madre del soldato.

La complessità dell'atteggiamento delle prime generazioni di scrittrici di fronte alla guerra può essere ben rappresentato da Ada Negri. Dice di lei Anna Folli:

Quello che la Negri pensa è presto detto. La sua speranza – condivisa dai compagni interventisti, anche democratici – è che la guerra apra la strada alla rivoluzione sociale; che la vittoria dell'esercito italiano sia quella dell'esercito proletario e dunque possa significare la fine del militarismo; che il contributo di sangue e di dolore giovi alla maturazione morale delle masse ¹⁶².

Come la saggista più oltre ben ricorda ¹⁶³, Ada Negri è poi un esempio di quelle donne che, negli anni del conflitto, potenziano le loro apparizioni sui periodici: consumato, infatti, nel 1915 il «tradimento» che la porterà ad abbandonare la casa di Ersilia Majno per l'amicizia con Margherita Sarfatti, escono *Trinaia fiamminga* e *Sangue in cielo* sul «Secolo»; *Pei morti sul campo* sul «Marzocco»; *L'offerta* sulla «Lettura»; *Lana pei soldati*, *Il soldatino ignoto* e *Vendemmia* sull'«Illustrazione italiana»; mentre nel 1916 compaiono *Pifferata del Natale tragico* e *La dolce guida* sulla «Lettura». Infine nelle *Orazioni*, scritte per la scomparsa di tre personaggi che avevano rappresentato un punto di riferimento significativo nella sua esistenza – Alessandrina Ravizza, Luigi Majno, Roberto Sarfatti –, opera una profonda revisione

del mito della guerra rivoluzionaria. Dapprima «sola via d'onore aperta all'Italia», poi scelta di giustizia per la «riconquista d'un bene ideale senza prezzo», esce perdente dal faccia a faccia con la morte di ognuno: «Credettero di offrirsi alla patria, per la sua libertà. Alle patrie, per un accordo fondato sulle basi di una giustizia superiore, che renda inutile la potenza delle armi. Grande sogno e grande morte. Ma il loro sangue innocente valeva di più» (ottobre 1918).

italiana del Novecento. Bilancio di un secolo, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, p. 88.

¹⁶² A. Folli, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Ottocento e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, p. 163.

¹⁶³ *Ivi*, nota 113, p. 164.

Da questo momento è assolutamente chiusa nelle sue vicende personali ¹⁶⁴.

Quando poi il dato storico e quello biografico, vengono applicati al fare letterario delle donne, divengono anche un utile strumento per meglio delineare i quadri storiografici che ci consentono di tracciare un percorso della scrittura femminile. Su tale versante la Prima guerra mondiale rappresenta un vero e proprio spartiacque storiografico, fra una generazione di autrici che opera, come indicato da Marina Zancan, in stretto collegamento con la pratica politica a partire dall'importante termine *post quem* rappresentato dal 1881 («anno che, con la fondazione a Milano della Lega promotrice degli interessi femminili, segna simbolicamente la nascita dell'emancipazionismo come movimento politico» ¹⁶⁵), e scrittrici la cui attività è collocabile al di là della fine del conflitto. Mentre la prima generazione vivrà drammaticamente la crisi del movimento, segnando profondamente la propria produzione letteraria di tematiche a sfondo sociale, la seconda opererà, piuttosto, una critica e una ridefinizione dei ruoli, affidando alla scrittura il compito di ri-delineare lo statuto stesso del testo letterario e dell'*auctor*, ma anche assumendo funzioni più precise e decise nelle professioni e nella nascente industria culturale.

Si può anzi dire con una certa sicurezza che, almeno sul piano dell'attività intellettuale, la Grande Guerra spazzi via decisamente ogni impedimento e vincolo all'ingresso delle donne. Già per le più «giovani», come Neera – interventista convinta –, Sofia Bisi Albini e Matilde Serao ¹⁶⁶, quella giornalistica e letteraria è divenuta una vera e propria professione, che consente loro, dalle pagine dei quotidiani, di assumere posizioni esplicite o apertamente polemiche. Affermano a tal proposito, ricostruendo la storia delle donne nel Novecento italiano, Eugenia Roccella e Lucetta Scaraffia:

È importante sottolineare il ruolo avuto, accanto alle scrittrici, dalle giornaliste, che non solo hanno captato e registrato ogni forma di cambiamento, ma spesso ne sono state all'origine, combattendo battaglie d'opinione, svelando situazioni dolorose, facendosi portavoce di un disagio femminile ancora coperto dal silenzio. La professione, sotto l'urgenza di appropriarsi della parola pubblica

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 164.

¹⁶⁵ Tutte le citazioni in Zancan, *Le autrici*, cit., p. 87.

¹⁶⁶ Una parte degli scritti giornalistici di Matilde Serao, editi dal maggio 1915 al marzo 1916 su «Il Giorno», viene dall'autrice raccolta in *Parla una donna. Diario femminile di guerra* (1916), ora Mercato san Severino, «Il Grappolo», 2016.

e dei suoi strumenti di diffusione e di denuncia, si è andata via via affollando di donne, fino a rappresentare forse l'indicatore più attendibile dei progressi dell'emancipazione. Anche le inviate di guerra si sono moltiplicate, nell'ansia di calpestare l'ultima "zona vietata": quella del pericolo ¹⁶⁷.

Non sorprende, dunque, che durante la Prima guerra mondiale comincino a comparire le cosiddette "corrispondenti dal fronte", come «la scrittrice Barbara Allason (più tardi militante antifascista e perciò espulsa dall'insegnamento) che invia cronache di guerra alla rivista *Donna*. Un'altra giornalista, Pia Carena (che nel '21 fonderà insieme a Gramsci *L'Ordine nuovo*) diviene redattrice dell'*Avanti!*, e lo resterà fino al '20. Invece Angelica Balabanoff, che è redattrice dell'*Avanti!* da tre anni, dopo la rivoluzione d'Ottobre lascia il giornale per rientrare in Russia, sua terra d'origine, dove per breve tempo farà parte della III Internazionale» ¹⁶⁸. E a numerosi «resoconti di donne italiane, anche di stampo giornalistico, come gli articoli di Carla Cadorna editi in volume da Bemporad nel 1917 col titolo *La guerra nelle retrovie*, o le cronache minuziose scritte all'indomani di Caporetto da Stefania Türr e raccolte in *Alle trincee d'Italia. Note di guerra di una donna* ¹⁶⁹, solo per citare alcuni esempi» fa riferimento Carla Gubert ¹⁷⁰.

Ma operazione altrettanto presente sul piano del quadro storiografico è quella di invadere con tematiche guerresche generi letterari consolidati nel tempo e da tempo consentiti alla scrittura delle donne, come accade per ricordare un solo caso, alla letteratura per l'infanzia. Ne è un esempio Donna Paola, interventista, autrice di scritti politici, fra i quali *La funzione della donna in tempo di guerra* ¹⁷¹ e *La donna della Nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra (Maggio 1915-Maggio 1917)* ¹⁷², che riversa un «patriottismo di ascendenza deamicisiana [...] nella trilogia per l'infanzia che ha come unico protagonista Pippetto, un orfano» ¹⁷³.

¹⁶⁷ E. Roccella-L. Scaraffia, *Introduzione*, in *Italiane*, a cura di Ead., Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento per le Pari Opportunità-Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, 2004, p. x.

¹⁶⁸ Cutrufelli et al., *Il Novecento delle italiane*, cit., p. 45.

¹⁶⁹ S. Türr, *Alle trincee d'Italia. Note di guerra di una donna*, Milano, A. Cordani, 1918.

¹⁷⁰ Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., nota 4, p. 588.

¹⁷¹ Donna Paola, *La funzione della donna in tempo di guerra*, Firenze, Bemporad, 1915.

¹⁷² Ead., *La donna della Nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra (Maggio 1915 - Maggio 1917)*, Milano, Quintieri, 1917.

¹⁷³ Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., nota 2, p. 586. L'autrice fa riferimento

La retorica guerresca identifica poi i combattenti con gli eroi epici. Il caporale Roberto Sarfatti, ad esempio, descritto da Ada Negri nelle sue *Orazioni*, «trascina i soldati con la veemenza irresistibile dell'esempio e del grido, li travolge nel suo vortice eroico, è uno e diventa mille, è un ragazzo e diventa un Dio: e, mentre, lanciato all'attacco d'una delle ultime gallerie presso la vetta, canta vittoria con la voce, con gli occhi, con i rossi zampilli delle ferite, piomba fulminato da una palla in fronte»¹⁷⁴.

Stessa sorte tocca alla poesia, innanzi tutto della medesima Ada Negri, o a quella – per ricordare un'autrice della generazione precedente – di Giulia Cavallari, allieva di Carducci, autrice di «numerosissime commedie e testi didattici per le studentesse», della quale Sara Cabibbo menziona il fatto che nell'Italia giolittiana, sensibile agli ideali coloniali e al prestigio nazionale, la sua penna si rivolse a scrivere un *Inno guerriero per la guerra italo-turca* (1912), il *Canto della vittoria*, musicato da Amadei nel 1920; *L'opera di una donna nel periodo di guerra 1915-1919*: testi che furono raccolti nel 1925 nel volume *Canti di guerra, di vittoria e di pace*¹⁷⁵.

Va tuttavia sottolineato che, pure nelle differenti fasi che il processo storico e culturale attraversa nei diversi anni che vanno dalla Grande Guerra alla sua resa memoriale e letteraria, le autrici operano una modernizzazione e un profondo cambiamento anche del linguaggio, tanto che Antonia Arslan ha potuto identificare nelle scrittrici milanesi una vera e propria «linea lombarda» della cultura femminile italiana, consistente nell'«originale rilettura e rielaborazione della novità romanzesca rappresentata dai *Promessi sposi* che viene attuata dalle scrittrici, con interessanti formulazioni anche teoriche»¹⁷⁶. Parte integrante di questa operazione è la riflessione sul codice linguistico:

La questione della lingua [...] pone a mio parere in prima linea proprio le scrittrici. La Marchesa Colombi, Neera, Matilde Serao e le altre non si pongono

alle seguenti opere di Donna Paola: *Pippetto vuol andare alla guerra*, Firenze, Bemporad, 1916; *Pippetto difende la patria*, ivi, 1920; *Pippetto fa l'italiano*, ivi, 1925, ma scritto nel 1920.

¹⁷⁴ A. Negri, *Orazioni*, Milano, Treves, 1918, p. 163: cfr. Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., p. 590.

¹⁷⁵ S. Cabibbo, *Giulia Cavallari*, in *Italiane*, cit., vol. I. *Dall'Unità d'Italia alla prima guerra mondiale*, pp. 40-41.

¹⁷⁶ A. Arslan, *L'opera della Marchesa Colombi nel panorama della narrativa italiana fra Ottocento e Novecento*, in *La Marchesa Colombi: una scrittrice e il suo tempo*, a cura di S. Benatti-R. Cicala, con un saggio introduttivo di A. Arslan, Novara, Interlinea Edizioni – Centro Novarese di Studi Letterari, 2001, p. 15.

problemi che non siano l'esigenza primaria di farsi comprendere. Esse non hanno ricevuto la cultura umanistica tradizionale (o addirittura l'hanno rifiutata, come ricordano Neera e Ada Negri nelle loro autobiografie): perciò non "scelgono" la loro lingua, che invece in qualche modo si impone loro, ed è una lingua quotidiana e scorrevole, sulla linea della modernizzazione e dell'unificazione linguistiche italiane, che per la verità si compiono, soprattutto per le donne che hanno imparato a leggere, proprio attraverso il linguaggio giornalistico tardo ottocentesco e molto prima di quanto non si compia, per gli uomini, attraverso le trincee della prima guerra mondiale ¹⁷⁷.

Con tale "storia interna" la scrittura femminile attraversa i primi decenni del Novecento e incontra la Grande Guerra, la quale non può non diventare, inevitabilmente, anche elemento tangibile e visibile, descrittivo e ambientale, del racconto che essa produce: in ciò, come sarà ancora dopo il secondo conflitto mondiale, autrici e lettrici si sentiranno legate da una comune esperienza e da un vissuto che pretende di essere tradotto in narrazione.

1.4.3. La figurazione guerresca

Apprendo la raccolta *Evviva la Guerra!* Matilde Serao si chiede

Scrivere? Che cosa, scrivere? Che cosa osare, mai, di scrivere, versi d'amore, prose di romanzo? Mentre la guerra arde, divampa, distrugge, come raccogliersi per comporre delle povere piccole storie, per misurare i ritmi di alcuni versetti? Come chiudere le finestre dell'anima al rombo terribile, per ascoltare l'antica voce interiore, che ci parlava senza labbra? [...] Esiste la guerra: ma è una realtà senza parole: ma è una tragedia senza poeta ¹⁷⁸.

Tale drammatica testimonianza consuona singolarmente con quella che Sibilla Aleramo aveva inserito, qualche anno prima, in un contributo sulla guerra di Libia, apparso il 19 novembre 1911 nelle pagine del «Marzocco», emblematicamente intitolato *L'Ora virile* ¹⁷⁹. Nel testo l'autrice dichiara pubblicamente

la necessità di avere dalle donne un tipo di sostegno tutto femminile alla guerra, attraverso il silenzio. È con il silenzio, secondo Aleramo, che le sorelle realizzavano «il proprio dovere. Con la stessa pienezza, con la stessa grandezza dell'uomo che è partito cantando. Se non più». Il sostegno alla patria era per

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 17.

¹⁷⁸ M. Serao, *Prefazione*, in Ead., *Evviva la Guerra!*, Napoli, Francesco Ferrella & C., 1912, pp. ix-x.

¹⁷⁹ S. Aleramo, *L'Ora virile*, in «Il Marzocco», 47 (1911), p. 1.

lei perciò compiuto attraverso il silenzio, con l'assenza di vane parole, anche da parte delle scrittrici, riscattandosi da un immaginario maschile che le voleva fragili e piangenti. La nuova guerra la coglie impreparata ¹⁸⁰.

E forse proprio perché per lei appare un evento inatteso, il primo conflitto mondiale le dà al contrario materia per parlare, come dimostra, tra l'altro, il testo *Lavorando la lana*, compreso nella raccolta *Andando e stando* ¹⁸¹, ma che, datato 1915, era già uscito sull'«Illustrazione italiana», il 13 febbraio 1916: «La guerra, con la sua concreta “sanguigna” materialità e il destino incerto dell'amante soldato, la fanno uguale alle “donne grigiognole”, nella vita ferma e nella passione della lontananza» ¹⁸². Da questo punto di vista l'intera raccolta può essere inclusa «tra le più vive prose sul tema bellico», poiché qui il conflitto

si innesta sul vissuto di una donna che cammina con «gli occhi bene aperti e vestita con stile sicuro» [...]. La guerra è colta negli interstizi della vita, si immette nelle vecchie consuetudini e come il vischio infesta la pianta della vita, asfissiadola lentamente; è intravista negli improvvisi e inaspettati gesti patriottici (al lavoro, nei comizi, al cinematografo) della popolazione che resta a casa: le donne che lavorano la lana per il fronte, i ragazzini che dileggiano il Kaiser, i contadini che ascoltano rapiti il comizio in una lingua che non comprendono ma che accende in loro l'orgoglio nazionale. È uno sguardo penetrante ma obliquo rispetto alle descrizioni patriottiche di altre scrittrici. La guerra emerge tanto più lacerante quanto più è un elemento stranianti nell'antica vita delle popolazioni italiane ¹⁸³.

Il rischio era quello dell'afasia, ricacciate o riassorbite nei ruoli silenziosi e nei taciti doveri, nella fattispecie materni. Come ricorda ancora Matilde Serao, al termine del conflitto «tutte sono ridiventate delle donne, delle semplici oscure donne, nella loro sussultante sensibilità, nella loro tenerezza sanguinante, in tutte le loro viscere materne, sofferenti di un dolore che non ha nome e che ha tutti i nomi: tutte non sono state più che madri di soldati, mogli di soldati, sorelle di soldati» ¹⁸⁴.

Naturalmente – e per fortuna – non è stato proprio così: la guerra aveva offerto un'occasione straordinaria per testare la fondatezza

¹⁸⁰ Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., pp. 594-595.

¹⁸¹ Cfr. Ead., *Andando e stando*, Firenze, Bemporad, 1920.

¹⁸² Folli, *Penne leggère*, cit., p. 241.

¹⁸³ Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., p. 595.

¹⁸⁴ Serao, *Prefazione*, cit., p. XII.

dei ruoli che la società avrebbe voluto imporre alle donne e le conseguenze di tale imposizione, sviluppando un percorso più consapevole e fattivo. Abbiamo già visto come il ruolo materno sia al centro del dibattito politico delle donne in quegli anni. Non ci stupisce dunque che la figura della madre diventi centrale anche nella narrativa di guerra. Appare essenziale, ad esempio, nella scrittura di Annie Vivanti

la quale ormai in tarda età si impegna a difendere la causa italiana sulle colonne dei principali giornali inglesi; contemporaneamente, dedica tutta la sua produzione letteraria all'esperienza bellica a cominciare da *Le bocche inutili*, patriottico dramma di guerra in tre atti del 1918, di ambientazione inglese, dedicato al tenente Giorgio Tognoni, cieco di guerra, fino allo stile ironico e leggero di *Naja Tripudians* (1920), un romanzo di denuncia contro la società corrotta del Primo Dopoguerra che miete le sue vittime tra le persone, spesso donne, incolte e sprovvedute. È però *Vae victis!*, intenso romanzo sulle atrocità della guerra e la violenza sulle donne belghe durante l'occupazione tedesca, l'opera più acclamata di Vivanti ¹⁸⁵.

Romanzo che riprende e sviluppa il dramma in tre atti *L'invasore*, rappresentato il 16 giugno 1915 al Teatro Olimpia di Milano, *Vae victis!* connette, attraverso l'atroce realtà dello stupro, la guerra con la maternità narrando la vicenda di due cognate, Luisa e Chérie, che vivono in un villaggio belga e che, violentate da alcuni ufficiali tedeschi ubriachi, restano incinte: la prima, sposata ad un uomo partito per il fronte e madre di Mirella, decide di abortire; la seconda di portare a termine la gravidanza e accettare il ruolo materno ¹⁸⁶. Si tratta di una "maternità violata", che sposta sul corpo della donna, e per di più della madre, l'evidenza dell'orrore guerresco, che denuncia come tale "spazio simbolico" venga attraversato e posseduto dai vincitori alla stessa stregua con cui calpestano e distruggono i territori dei vinti, tema che, purtroppo, le guerre a venire contribuiranno a rendere sempre più vero e cogente.

Le autrici non si sono dunque sottratte ad una scrittura narrativa che si coniugasse con l'evidenza e l'attualità del conflitto, anche quando ciò si è limitato all'indicazione della guerra come sfondo storico o

¹⁸⁵ Gubert, *Cronache dal fronte domestico*, cit., pp. 599-560. Oltre al romanzo *Vae victis!* (Milano, Quintieri, 1917) di Annie Vivanti, la saggista ricorda *Le ore inutili* di Amalia Guglielminetti (Milano, Treves, 1919) e *Codino* di Paola Drigo (Milano, Treves, 1918): *ivi.*, pp. 598-599.

¹⁸⁶ Sul romanzo di Annie Vivanti cfr. ora Ead., «*Ma venne un cavalier dall'armi d'oro: la guerra delle donne in L'invasore e Vae victis! di Annie Vivanti*», in «*Estupros*»: *Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*, ed. por D. Cerrato-C. Coluffio-S. Cosco-M. Martín Clavijo, Sevilla, ArCiBel Editores, 2014, pp. 282-298.

semplice ambientazione. Anzi, essa ha costituito una figurazione riccamente reattiva, all'incrocio con i temi e le questioni che nella loro scrittura s'intrecciavano con il processo di significazione del mondo e con il tentativo di definire in maniera più nitida un progetto di sé. In tal senso lavorano i testi letterari più «lontani dal fervore patriottico», «la cui rappresentazione legge la guerra nell'incidenza sulla vita quotidiana della donna, come elemento nuovo (talvolta attivo) che entra nell'ordine costituito e lo sovverte almeno in parte»¹⁸⁷.

Alle suggestioni offerte dal bel saggio di Carla Gubert, vogliamo ora aggiungere qualche altro esempio, che ci aiuterà a capire un po' meglio in che senso il tema della Prima guerra mondiale abbia rappresentato una sorta di «cartina al tornasole», al cui contatto la materia narrativa rivela ancora meglio e in maniera più evidente progetti, visioni, finalità della scrittura femminile. Metteremo a confronto, in particolare, un'autrice nata negli anni Settanta dell'Ottocento, Ada Negri, con due autrici pressoché coetanee, nate alla fine degli anni Novanta, Elena Canino e Fausta Cialente.

Ada Negri raccoglie in *Finestre alte* (1923) due novelle, *La superstite* e *«Tuo figlio sta bene»*¹⁸⁸, in cui, come ben sottolinea Anna Folli, ella ripensa «un'ultima volta ai tempi di guerra»¹⁸⁹.

Nel primo racconto la protagonista si piega, col passare degli anni, a convivere con la nuora e i nipoti, incapace di recidere il cordone che la lega visceralmente al figlio, ma che in realtà, attraverso di esso, costituisce un legame indissolubile con la vita, una garanzia di sopravvivenza. L'arrivo della guerra spezza lo *status quo* – in realtà per nulla equilibrato, perché la nuora, Franca, mal sopporta la suocera – portandosi via il primo dei nipoti:

Quell'Azzolino!... Un colpo di vento!... Entrato, scomparso. Anche quel mattino di maggio, quando era venuto a dire:

- Nonna!... L'Italia è in guerra!... Vado in guerra!... Viva l'Italia!...

La guerra?... Tutto il mondo in guerra, dunque?... Non eran bastati il cinquantanove, il sessantasei?... Non lo sapevan, quei giovani, che la vita è troppo bella per buttarla via?...

Azzolino se ne andò in luglio, in gran letizia, a morire come tant'altri. L'avola, chiusa nella sua camera, ricevette la novella sentendo tremar la casa agli ululi sinistri di Franca. Non un attimo dubitò. E non osò chiamare alcuno.

[...]. Dal suolo sul quale s'era raggomitolata nello spasimo, Franca si sno-

¹⁸⁷ Ead., *Cronache dal fronte domestico*, cit., p. 594.

¹⁸⁸ A. Negri, *La superstite* e *«Tuo figlio sta bene»*, in Ead., *Prose*, a cura di B. Scalfi-E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1954, pp. 399-406 e pp. 407-410.

¹⁸⁹ Folli, *Penne leggère*, cit., p. 165.

dò: la guardò fissa, parve misurarla in tutto l'orrore della tenace vecchiezza. E cessò il suo urlo uterino, e le disse, con voce d'odio:

- Aveva venti anni, lui!... Venti anni!...

Poi ricadde, e ricominciò ad ululare ¹⁹⁰.

La voce narrante collega l'evento bellico alle guerre d'indipendenza, dimostrando così da un lato l'idea che esso costituisse un completamento del processo di unificazione territoriale iniziato anni prima, dall'altro creando una continuità memoriale che risale ben oltre i più recenti conflitti, verso una figurazione della violenza e dello scontro complessiva, che mal sopporta specificazioni individuali. La guerra è tutta, qualunque essa sia, un evento innaturale perché porta la morte ai giovani. Ada Negri contrappone la vecchiaia alla giovinezza e la morte alla vita, sottolineando come la proporzione "naturale" (la giovinezza sta alla vita, come la vecchiaia sta alla morte) sia profondamente alterata, anzi capovolta dalla guerra, e il destino assegnato ai figli sia esclusivamente quello di una scomparsa prematura: «Tempo d'olocausti. I più giovani, i più belli, i più sani, gl'invulnerabili. E non bastò, in casa Sanna, il sangue d'Azzolino. Partì anche Renato, nel diciassette, coi *novantanovini*: a tempo per vedere il fuoco una volta e cadere a Zenson, con una ferita mortale al ventre» ¹⁹¹.

Anzi, l'«avola, quasi nonagenaria» sopravvive non solo agli amati nipoti, a suo figlio l'ingegnere Guido, ma persino alla nuora che alla fine si decide ad abbandonare la casa. Consegnata all'evidenza della solitudine e alla caparbieta della vita, ella può ora intraprendere la propria guerra:

Sembrava volesse vivere la somma degli anni tolta agli scomparsi, a Guido, ad Azzolino, a Renato. La voce degli scomparsi non la chiamava di là: il loro sangue era forse passato a nutrire le sue decrepite vene.

[...]

Volle, con quelle povere mani, per capriccio, mettersi a lavorare una calza di grosso cotone bianco; ma le scappavan troppe maglie; e allora la disfaceva; e poi la ricominciava; e diceva:

- Questa è la guerra

[...] La sera, in compagnia di Gigiotta, recitava il rosario, con tre speciali avemarie: una per Guido, una per Azzolino, una per Renato.

Ma non pensava di raggiungerli.

Viveva ¹⁹².

¹⁹⁰ Negri, *La superstite*, cit., p. 403.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 404.

¹⁹² *Ivi*, pp. 405-406.

Ecco perché all'avola senza nome si confà un solo epiteto, quello di "superstite": la donna sopravvive al dolore e all'innaturalità della morte della propria discendenza e lo fa, addirittura, capovolgendo il proprio ruolo, come l'evento bellico ha capovolto la realtà. Non più nutrice, ella al contrario è come se si alimentasse della propria discendenza, come la guerra si è nutrita della sua. In questo "mondo alla rovescia", anche il conflitto perde la propria carica di violenza e di orrore e si trasforma nelle difficoltà di un lavoro a maglia a cui il vecchio corpo della donna è inadatto. Non è un caso, dunque, che per l'avola si usi l'epiteto utilizzato per i reduci e che sia quello a renderla eroina eponima del racconto. La guerra ha trasformato la figura della madre in sterile e inutile sopravvivenza di un ruolo: laddove scompaiono i figli, deve soccombere anche la madre, altrimenti si finisce equiparati ai sopravvissuti.

Il tema ritorna con un'evidenza forse anche maggiore in *«Tuo figlio sta bene»*. L'ambientazione bellica permea in modi differenti diversi elementi della narrazione, compresa la figura della "servetta", «una profuga, di quindici anni, senza padre e senza madre. Il terrore della fuga con gli Austriaci alle spalle, nelle giornate di Caporetto, le aveva messo nelle mani un incessante tremito, e l'aveva resa quasi muta». In questo modo viene *segnato* lo statuto del personaggio e definito in maniera inequivocabile il *tipo*, connotandolo come vittima del "terrore", indelebilmente marcato nel corpo scosso e afono.

La guerra contribuisce poi a costruire l'aria di stasi e di immobilità in cui si svolge la vicenda, come dimostra la resistenza della protagonista Annamara, ad attuare qualsiasi trasformazione dello *status quo*, sia pure una migliona («dovevan mettere la luce elettrica; ma Annamara aveva detto – Dopo la guerra →») e la decisione di restringere il proprio spazio di attività: «Annamara rimase sola nella cucina. Vi lavorava e vi faceva i pasti, da quando il figlio era alla guerra. Le pareva, in cucina, di sentirsi meno abbandonata che nel tinello; c'era la servetta e c'era il fuoco».

Il racconto passa dunque a descrivere, attraverso le parole rapidissime ed essenziali di Annamara, la crescita e lo sviluppo fisico del figlio, che lo hanno trasformato negli anni in un "torello", ma che appunto, così facendo, lo hanno reso ancora di più abile alla guerra. È a questo punto che, nella memorazione, la protagonista inizia un dialogo silenzioso sul figlio con il fuoco, il quale le chiede: «– Ha scritto?... – Sì, ieri. Non è in posto di pericolo. Dobbiamo credergli?... – Quando tornerà, arderemo il più grosso ceppo e i rami del pino morto, e anche le pigne secche, che son così allegre; e metteremo a rosolare un'oca sullo spiedo...». Dunque Annamara parla

con se stessa, in una duplicazione del sé che contrappone la paura all'esorcismo della gioia. Si tratta di un'immagine che ricorda molto da vicino le modalità bibliche di rappresentazione del ritorno del "figliol prodigo": sopravvivere alla guerra è un ritorno, un ingresso in una nuova fase che, in quanto tale richiede un "far festa" privo di scrupoli economici.

La natura sembra però dissentire da tale ilarità e far quasi presagire il dramma. «Fuori, sulla campagna rasa, vento e acqua [...]. Se ci fosse ancora stato il gatto, avrebbe capito il perché di quell'inquietudine: i gatti sanno tutto. Ma Annamara l'aveva regalato ad una famiglia del paese. Da quando il ragazzo era alla guerra, gli occhi gialli di Negus le mettevano paura». La donna è legata alla sintonia con la natura, ne è interprete e intermediaria, anche attraverso altri mediatori "naturali". La possibilità di sapere, però, viene riusata nel momento in cui potrebbe apportare una conoscenza dolorosa: è questa la vera ragione della paura che gli occhi onniscienti del gatto provocano in Annamara, che instaura un dialogo, oltre che con gli elementi naturali, con le cose che sono parte e metonimia dello spazio che ha ora eletto come proprio: «Sulla parete di faccia al camino, pentole e casseruole di rame d'ogni forma, lucidissime, ai balenii intermittenti del fuoco rispondevan con accesi riflessi: parole, forse»¹⁹³. Anche di questo linguaggio è divenuta ora incerta.

Poi la meditazione sulla guerra si fa più esplicita:

Non aveva, da qualche settimana, notizia del figlio.

Ella non era mai stata convinta della guerra; né rassegnata; quantunque, fin dal primo giorno, avesse compreso che tacere e piegarsi era necessario. Mamma, nient'altro che mamma, si era rifiutata di spiegarsi le ragioni essenziali della guerra. Mostruoso le era sempre parso il fatto del combattere: sangue e sangue: assassini e assassinati: la pazzia rossa: suo figlio, il suo unico figlio, travolto in quella carneficina: nulla poteva fare per trattenerlo: nulla possono le madri per le loro creature.

Il rancore contenuto le si era raggomitolato dentro, vipereo, snodandosi, contorcendosi in silenzio. Il silenzio ella se lo era imposto, al par del rosario la sera. Comunque, neppure un istante la madre aveva ammesso che il figlio potesse cader morto o prigioniero.

Pregava.

Aspettava.

Sarebbe arrivato, oh, certo, d'improvviso: un giorno, una notte, senza prevenire¹⁹⁴.

¹⁹³ Tutte le citazioni *ivi*, pp. 406-407.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 408.

Essere madre, in tempo di guerra, determina, dunque, impotenza. E silenzio. Silenzio che non è rinuncia alla parola, ma, al contrario, rinuncia, ancora una volta, alla preveggenza. Il seguito della novella non fa altro che riportare ad Annamara questo dono che l'accomuna agli animali della natura e che ella, finora, si era strenuamente rifiutata di accettare. E lo fa, narrativamente, nel più canonico dei modi: in un dormiveglia che, impedendo la certezza fra sogno e realtà, consente l'accettazione della verità, quantunque ammantata di mistero. Sono queste le caratteristiche del «viandante», un «uomo alto, un po' curvo, ammantellato fino agli occhi, grondante d'acqua», che, fatto entrare e accomodare davanti al fuoco, con «gli scarponi zuppi, che incominciarono a fumigare», le dice «Tuo figlio sta bene». Annamara è dunque costretta a decifrare con le proprie virtù il senso nascosto della frase, a penetrare la superficie esteriore delle parole per giungere al codice che vi è nascosto. Ella conosce quel linguaggio, che si è ostinatamente rifiutata di accettare. Comprende infatti immediatamente che si tratta di un bene «nel senso assoluto: fuor d'ogni minaccia, in una pace senza limiti»¹⁹⁵. E mentre scompare nella donna ogni timore, nello stesso tempo fuori la natura e dentro il fuoco si acquietano, a suggellare la ricomposizione dello strappo e l'acquisizione di

una certezza: suo figlio stava bene.

Ignorava dove fosse. Vicinissimo, lontanissimo. Più piccino, però. Senza divisa, senza baionetta: con la blusa marinara a righe bianche e celesti che gli aveva cucita lei, qualche anno prima, quando portava ancora i calzoni corti. Poi, sempre più piccino, sempre più piccino: un infante che vagiva: un informe involucro di carne, con dentro un cuore che batteva sotto il cuore di lei: nel suo ventre.

Da quella notte non attese più lettere. Pregava sempre: tranquilla. Al parroco che venne qualche settimana dopo, con misurata e compunta dolcezza, a portarle la notizia, rispose:

- Lo sapevo¹⁹⁶.

Ci sembra di poter dire a questo punto che Annamara e l'«avola» sono in qualche modo entrambe figura di ciò a cui la guerra ha ridotto il ruolo materno: di fronte alla morte innaturale dei propri figli o dei giovani, ciò che resta da fare è favorire il ritorno – narrativo, fantastico e finzionale – della vita laddove ha avuto origine e, cioè, nel corpo-ventre materno, luogo assoluto della protezione,

¹⁹⁵ Tutte le citazioni *ivi*, p. 409.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 410.

continuità e con-fusione, che sottrae alla dissoluzione, con una figurazione molto simile a quella che indicavamo, ad apertura di capitolo, presente nella novella deleddiana *Il ritorno del figlio*, quasi a confermare, come notato più sopra, il legame di quella generazione di scrittrici con gli scarsi e sparuti modelli che l'appena nato Stato nazionale offriva loro. Non si tratta certamente di un processo "suggeribile" alla realtà, ma può appartenere al racconto, laddove il confine fra verità e finzione può essere dalla scrittura diversamente declinato.

Su tale strada ci sembra si collochi Fausta Cialente, quando pubblica nel 1930 *Natalia*¹⁹⁷, che aveva ricevuto l'anno precedente il premio dei Dieci, capitanato da Bontempelli. Il romanzo tratteggia una figura di adolescente, quella di Natalia appunto, e la sua crescita dall'infanzia all'età adulta attraverso l'amore per la più matura Silvia, il matrimonio con Malaspina, fino all'accettazione consapevole del ruolo di moglie. La vicenda per noi particolarmente interessante riguarda proprio la relazione con il futuro marito, che Natalia conosce dapprima narrativamente: partito per il fronte, durante il primo conflitto mondiale, egli trova nella donna una giovane madrina di guerra, che intrattiene con lui una fitta corrispondenza, attraverso la quale Natalia tratteggia il nascere e il dispiegarsi di una passione fortemente sensuale. La guerra resta dunque sullo sfondo, motivazione di una lontananza, ma anche cagione di un legame che segnerà fortemente la formazione di Natalia e il ruolo che le è destinato nella società. All'inizio della seconda parte, delle cinque in cui è diviso il romanzo, la voce narrante indugia sul rapporto di Natalia con il fratello Jacopo, alla luce del disappunto della protagonista per l'arrivo della lettera di Malaspina che, a conflitto terminato, desidera vedere fisicamente la donna con cui ha avuto, fino a quel momento, una conoscenza esclusivamente epistolare. Natalia è posta così improvvisamente di fronte all'impossibilità di «perdonarsi almeno tre mesi di letteratura amorosa»¹⁹⁸ e il lettore apprende, in rapida successione, che l'immagine di cui l'uomo si è innamorato è il prodotto della sequenza «delle infinite bugie ch'ella gli mandava», «continuando ad inventarsi in ogni lettera»¹⁹⁹. L'autodenuncia della falsità della propria produzione immaginativa determina per Natalia la fuga nella rievocazione della figura del padre – ucciso a Caporetto –, attraverso la quale prospetta all'evidenza dei lettori

¹⁹⁷ F. Cialente, *Natalia*, Roma, Sapientia-Edizioni dei Dieci, 1930.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 41.

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 42-43.

una linea genealogica che, se si esclude Jacopo, ha con la finzione un legame stretto e vitale. Natalia non ha fatto dunque altro che operare una trasfigurazione, prospettando sull'atrocità della realtà contrassegnata dalla violenza e dal conflitto l'illusione di un futuro "normale", di un sentimento destinato a tradursi in compimento e quiete familiare.

Con l'invenzione epistolare Natalia può vivere la propria sensualità, può concedersi un piacere eterosessuale destinato nell'immediato – a causa della guerra che tiene lontano l'uomo – a restare vincolato al racconto e alla finzione narrativa. Si è così costruita uno scenario in cui la fantasia e la finzionalità delineano uno spazio migliore che subentra al (e sostituisce il) reale – atroce e violento – e che rappresenta la dimensione vitale e d'esistenza della protagonista.

Nella realtà tuttavia, a guerra finita, la finzione eterosessuale non può realizzarsi: Malaspina tenta un incontro con Natalia – che altro non fa se non porlo di fronte alla realtà della menzogna –, ristabilendo la corrispondenza oggettiva fra verità (quella del non-amore) e deformazione fantastica (perpetrata dalla costruzione narrativa fittizia della corrispondenza amorosa), mentre Natalia fugge per vivere la propria scelta omosessuale. Cosa fare del "resto"? Natalia, che vive in una dimensione diversa, intatta e intangibile per il reale e le sue atrocità, spazza via ogni possibile resistenza. A Malaspina che le chiede: «Le tue lettere erano il più bel libro della mia vita. Che cosa devo farne?», ella risponde "semplicemente": «Non le voglio... Saranno per molto tempo quello che avrai di più bello nella tua vita. L'augurio era funebre e vanitoso. Ella aveva fatto crollare una montagna e aveva poi l'aria di metter ordine e dare un sistema alla continuazione della rovina»²⁰⁰. Alla realtà, a tutta la realtà, compresa quella della guerra, della morte, del dolore Natalia contrappone e sostituisce la sola che conosca, quella dell'invenzione narrativa. È questo che il "reduce" Malaspina deve comprendere e lo farà grazie alla mediazione del fratello della donna, Jacopo, in un passaggio essenziale del romanzo:

– Io so – disse Jacopo – che Natalia ha uno spirito immaginoso ma dissolvente. Bisogna insegnarle che la vita di tutti i giorni non è sempre una commedia. –

Allora Malaspina ruppe un silenzio pesante.

– È stata una commedia. Mi ha fatto uscire al primo atto quando speravo ancora di recitare nel secondo e invece non le servivo più nemmeno come burattino. –

²⁰⁰ *Ivi*, pp. 99-100.

Teatro sintetico: l'incontro sotto la pioggia, le parole di Natalia. Cinque minuti per una separazione alla naftalina.

La meraviglia del fratello fu tale che Malaspina si mise a frugare nella memoria per vedere se non aveva dimenticato qualche cosa. Ma no: i fatti erano quelli, proprio quelli [...]. Credeva con questo d'aver toccato il fondo della disperazione, ma Jacopo si mise a leggere la lettera ed egli seppe come Natalia raccontava la fine delle sue avventure ²⁰¹.

Si tratta di un passaggio di straordinaria importanza per comprendere il senso complessivo dell'operazione che Cialente sta compiendo con la scrittura di *Natalia*. Quella che per Malaspina è *vita* diviene *narrazione* della fine delle «avventure» per Natalia, per la quale, tuttavia, i valori di verità e di menzogna sono esattamente rovesciati e speculari. Che rapporto deve dunque avere la narrazione con il reale? In che misura è lecito nel racconto operare una trasfigurazione? Fino a quali estremi può essere sospinto il valore di verità rappresentato dalla traduzione finzionale degli accadimenti? Si tratta, come ben indicato dall'autrice attraverso la figura di Malaspina, di una questione di responsabilità:

Simulare il rischio non era che giustificarsi agli occhi del fratello di una libertà ripresa: e il pallore di Malaspina divenne bianchezza quando affermò che la camera d'albergo, ignota, dove lui e Natalia non erano mai entrati, adesso esisteva per tutti, anche per la Nina e Jacopo. Natalia aveva voluto così, egli ne accettava la *responsabilità* piena e doveva tutte le riparazioni alla fanciulla compromessa ²⁰².

Nel centro esatto della terza parte, a sua volta fulcro dell'intero romanzo, Cialente stabilisce una volta per tutte la qualità della narrazione, del *suo* romanzo: qualità in cui la contrapposizione fra realtà e fantasia, fra realismo e finzionalità appare del tutto oziosa, inutile e svuotata di significato. Che c'entra la Prima guerra mondiale in tutto questo? Caliamo ora sulle riflessioni teoriche alcune osservazioni contestuali. Così l'autrice racconta l'*iter* che portò alla pubblicazione del romanzo:

Mi vidi restituire il libro [...] pieno di fregacci rossi. I censori per approvarlo pretendevano che vi apportassi pesanti correzioni: dovevo eliminare un piccolo episodio di lesbismo, essere meno severa nel giudizio che nel testo davo sulla guerra del '15-'17 e modificare la parola «disfatta», che usavo per Caporetto, in «ritirata» ²⁰³.

²⁰¹ *Ivi*, pp. 158-160.

²⁰² *Ivi*, p. 161; corsivo mio.

²⁰³ S. Petrinani, *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984,

Comprendiamo meglio il senso di queste parole se le leggiamo congiuntamente ad alcuni passaggi contenuti in un altro libro di Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger* ²⁰⁴, una sorta di autobiografia in forma di romanzo, che è, in parte, anche storia della famiglia materna, una famiglia triestina di irredentisti convinti, di cui l'autrice narra gli eventi a partire dal 1880. La terza parte del testo viene interamente dedicata agli anni del primo conflitto mondiale, evento che appare sin dalle battute iniziali della narrazione in tutta la sua stoltezza e tragicità, soprattutto grazie alle parole del padre della Cialente, abruzzese, ex militare, ben consapevole della "follia" che esso rappresenta sia sul piano militare, per la scarsità dei mezzi di cui l'Italia dispone, sia sul piano ideologico di una visione del conflitto come necessario e inevitabile processo di completamento dell'unità nazionale. La giovane Cialente non comprende sulle prime l'ostilità paterna, ma deve ben presto dargli ragione:

Erano i mesi in cui l'Italia, o meglio gl'interventisti si preparavano vistosamente e con molto baccano alla nostra probabile entrata in guerra [...]. Gli stolti ottimisti che l'estate precedente avevano annunciato il "tutto finito" per Natale, cioè tutti a casa per il Natale 1914, erano stati tragicamente smentiti dall'autunno e dall'inverno appena trascorsi. La guerra s'era svolta sopra tutto nelle trincee dentro il fango e dentro l'acqua [...].

Mi faceva rabbia il sentirglielo dire e al tempo stesso mi turbava l'idea che forse aveva ragione e diceva il vero. La realtà di quella straordinaria situazione dovevo anch'io impararla molto tempo dopo, quando il cumulo di quegli errori, egoismi e delitti ci portarono al fascismo, ma nella primavera del 1915 non potevo sapere e ancor meno capire le responsabilità che avevano uomini come Giolitti, Salandra, Sonnino [...], sapevo che i parenti triestini sprezzavano Giolitti per il suo cauto e ondeggiante neutralismo e il sospetto socialismo, ma si montavano la testa, invece, si entusiasmavano come bambini alle insanià che propagava la smania degli interventisti; i quali strillavano su tutti gli angoli e nelle piazze che non si sarebbero accontentati di Trento e Trieste, essi pretendevano anche Fiume, l'Istria e la Dalmazia [...]; e lo stesso avevo sentito proclamare nell'estate 1914 ai tavolini del caffè Aragno dove mia madre, sorprendendomi assai, non aveva più voluto sedere. Forse anche lei aveva finito per capire che la nostra vantata "unità", dalla Sicilia al Piemonte, era tuttora una favola; e i Savoia, come aveva sempre detto suo marito, non avevano minimamente pensato a una vera unità nazionale [...] ma soltanto agli interessi ciechi, egoisti e reazionari della dinastia ²⁰⁵.

p. 84.

²⁰⁴ F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976.

²⁰⁵ *Ivi*, pp. 165-168.

Il giudizio negativo non cambia con il tempo, quando giunse a capire «quel che la storia c'insegnò poco dopo, a noi che non avevamo ancora vent'anni: e cioè che la guerra del '15 non era stata affatto una continuazione del Risorgimento [...] bensì la grossa manovra d'una borghesia paurosa e irritata che voleva sopra tutto ostacolare l'avanzata del socialismo»²⁰⁶. L'atroce portata morale e sociale dell'errore fu addirittura palpabile in tutta la sua potenza nel 1917:

La catastrofe fu immediata. Ci sentimmo colpiti se come un'enorme trave ci fosse caduta sulla testa. La cosa peggiore fu l'inaudita rapidità della disfatta; le linee di difesa dalle quali sarebbero dovuti partire i nostri vantati attacchi, in pendenza o meno che fossero, ci sembrarono di biscotto, di marzapane, il nemico se le divorò in pochi giorni. Il 24 ottobre Caporetto era caduta [...]. E non era tanto l'idea della disfatta militare che significava, oltre i morti, centinaia di migliaia di prigionieri, tutte le armi cadute in mano al nemico, le vettovaglie perfino, quanto lo spettacolo dei poveri civili in fuga, le case, i campi, gli averi abbandonati, vecchi, donne e bambini gettati in furia allo sbaraglio²⁰⁷.

Della tragedia della Prima guerra mondiale, della recisa condanna che l'autrice pronuncia per motivi di censura, come abbiamo visto, *Natalia* non poté, nella prima edizione, recare traccia²⁰⁸. Ma la rievocazione memoriale elenca molti dei dati che si collegano – nelle scrittrici di questa generazione – all'evento bellico: la responsabilità della classe borghese, il fallimento del processo risorgimentale, la vacuità dell'ideale dell'unità nazionale, il prezzo pagato dalle vite, perse e sopravvissute alla violenza, la colpa d'aver facilitato la via al fascismo.

C'è tuttavia ancora qualcos'altro che può aiutarci ad allacciare un rapporto con il romanzo del Trenta. Fausta Cialente ricorda come la conseguenza più rilevante dello scoppio della guerra sulla vita comune sia stata una sua costante presenza nelle preoccupazioni quotidiane («Non si poteva eliminarla dai nostri pensieri»²⁰⁹) e intravede per lei un'unica soluzione possibile a tale pervasività psicologica: «La sola cosa che mi restava da fare, lo sentivo, era mettermi a scrivere, anche per dimenticare la guerra e tutti i nostri guai». E se sulle prime non riesce pienamente nel proprio intento («A Fabio, già sul fronte – e ignoravamo dove – inviavo solo le car-

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 175-176.

²⁰⁷ *Ivi*, pp. 189-190.

²⁰⁸ L'autrice provvide a una nuova edizione rivista, che in parte recupera i tagli, anni dopo: Ead., *Natalia*, Milano, Mondadori, 1982.

²⁰⁹ Ead., *Le quattro ragazze Wieselberger*, cit., p. 172.

toline postali» per «sfuggire alla tentazione di scrivergli qualcosa di più o di troppo. M'era completamente passata la voglia d'inventare sciocchezze e ancor meno cercavo d'essere divertente» ²¹⁰), si decide, poi, a riversare tutto il potere deformante e fantastico della scrittura dapprima proprio nella corrispondenza con suo cugino – destinato a cadere nella battaglia delle Melenette, il 5 dicembre 1917 –, e finalmente, verso una narrazione che faccia della finzionalità il suo carattere principale:

sedendo al mio tavolino mi chiedevo sconsolata perché mai la vita doveva essere una cosa tanto grave per un animo giovane come il mio, e il mondo non quella rappresentazione amabile e festosa che la mia età aveva immaginato. Scrivevo, perciò [...], ma non inventavo nuove lettere per Fabio, come sarebbe stato giusto e caritatevole; entravo nello spinoso giardino d'altre invenzioni ²¹¹.

Ci sembra inevitabile da una parte collegare l'attività di scrittura delle lettere destinate a un combattente al fronte con quella proiettata nella figurazione di Natalia e del suo rapporto con Malaspina, ma dall'altro vedere anche come quest'attività non possa rispondere al clima che la guerra ha determinato: essa non è sufficiente a rendere quella «rappresentazione amabile e festosa» della vita che sarebbe diritto della giovane avere. Dunque, sostituisce alla realtà una nuova forma d'invenzione. Forse è proprio questo che *Natalia* vuole essere e ciò che la protagonista fa ignorando o declinando diversamente la presenza della guerra, sostituendo all'eterosessualità l'omosessualità, anche se temporalmente circoscritta, e finendo per accettare i ruoli normati della moglie e, seppur per breve tempo – il figlio, infatti, le muore –, quello della madre. Ci piace pensare che questa nuova figura dell'*author* che introduce un nuovo realismo, fatto dell'adesione alle norme e alle regole che di volta in volta sono stabilite dall'*author* stesso, sia stata favorita anche dalla scelta di una scrittura che si contrappone alla violenza del conflitto mondiale e che, facendolo, supera le soluzioni di quel realismo magico di matrice bontempelliana con cui così spesso è stata etichettata la scrittura della Cialente.

Quale forma debba avere una narrazione *sulla guerra e in tempo di guerra* ci sembra sia anche la questione che sta a cuore a Elena Canino, nel suo *Clotilde tra due guerre*, diario pubblicato postumo nel 1957, l'anno stesso della morte dell'autrice. Il testo rappresenta

²¹⁰ Entrambe le citazioni *ivi*, p. 171.

²¹¹ *Ivi*, pp. 176-177.

uno dei rarissimi romanzi femminili di formazione della letteratura italiana del Novecento. A buon diritto sta accanto a *Cosima* di Grazia Deledda e a *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes. Clotilde, la protagonista, scrive il suo diario dal 1915 al 1943. Famiglia, amori, amicizie, liceo, università, borghesia, aristocrazia, popolo, i Nitti, gli Ansaldo, Starace, il Duce, Ghita Carrel, il costo di un paio di scarpe, di un filetto sospirato, di una permanente contrastata, il salario di una domestica fascistizzata. Un grande ricordo letterario, scarno, mai immobile, che raccoglie la quintessenza della giovinezza di una ragazza borghese ²¹².

Se di romanzo si tratti è, tuttavia, questione da definire. In superficie esso presenta l'ordinata scansione di un diario, di cui è protagonista una ragazza che all'inizio ha sedici anni e che apre i suoi ricordi con un viaggio a Quarto dove assiste al discorso di D'Annunzio che inaugura un monumento a Garibaldi. L'atmosfera dei tumulti che precedettero il conflitto, fra la retorica dei discorsi e i bagni di folla, è già presente nello sfondo che rappresenta gli scontri fra interventisti e neutralisti, attraversati dalla dinamica delle classi sociali:

Un gruppo di operai gridavano che non si sarebbero fatti ammazzare per i borghesi, morte ai guerrafondai, e ad ogni passo succedevano parapiglia con gli studenti. Al seguito della bandiera dell'Andrea Doria ho visto molti miei compagni, rossi e scalmanati. Cantavano: «Oh Trieste, oh Trieste del mio cuore, ti verremo a liberar».

«Generazione felice», ha detto il signor Odero.

«Epoca eroica. Cara Margherita, cara Clotilde, felici voi che tra questi giovani sceglierete i vostri sposi» ²¹³.

Clotilde guarda all'evento come un'adolescente e compara gli avvenimenti a ciò che conosce, al mondo della scuola (il 23 maggio: «quando in Ginnasio studiavo la Guerra delle rose, la Guerra dei trent'anni, pensavo sempre: "Meno male che non siamo nati in quei tempi". E adesso siamo in guerra anche noi» ²¹⁴), alla quotidianità «normale», registrando per contrasto il lento, ma inesorabile, mutamento che investe tutto quanto il suo mondo, a partire dal comportamento dei compagni:

²¹² M. Di Giorgio, *Elena Canino*, in *Italiane*, cit., vol. II: *Dalla Prima guerra mondiale al secondo dopoguerra*, pp. 45-46.

²¹³ E. Canino, *Clotilde tra due guerre*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 10.

²¹⁴ *Ivi*, p. 13.

I ragazzi non sembrano più nostri coetanei, fanno discorsi da uomini. Dicono che restituire all'Italia Trento e Trieste è il compito della loro generazione, che pagheranno di persona, che vogliono far vedere al mondo intero che gli italiani sanno combattere e vincere. Sono decisi a morire. Mentre torniamo a casa e traversiamo il ponte sul Bisagno, la Sorgenti dice: «Ti ricordi? Quando ci dettero il tema: *Dulci et decorum est pro patria mori*, quasi tutti i ragazzi ebbero quattro perché non seppero come svolgerlo»²¹⁵.

Il tempo è, dunque, misurato sul confronto con quello che si faceva precedentemente e quello che si può fare ora, su un vettore temporale in cui *adesso* e *prima* sono dati esperienziali di una nuova e sconvolgente conoscenza: *prima* c'erano le scuole medie aperte, le vacanze, l'alluvione, i giochi, i passatempi, i vestiti, il cibo,...; *adesso* ci sono i morti, l'aumento dei prezzi dei prodotti di prima necessità, la comparsa delle crocerossine... e via via, l'apparire dei primi giovani in divisa, dei feriti, dei reduci, dei profughi.

La guerra entra così nei comuni battibecchi fra poveri e benestanti, nelle battute dei giovani che si sentono destinati al cannone, piuttosto che a divenire anziani, nei rimproveri dei genitori verso i figli, nei mutamenti sociali che coinvolgono le donne: «La signora Bisa [...] non approva nemmeno tutti i comitati femminili per i lavori di guerra, disbrigo corrispondenza prigionieri, spedizione pacchi. Né i vari corsi che frequentano anche le figlie dove si impara a fare scarpe, pentole di cottura e fasce»²¹⁶; «uomini intorno non ce ne sono per miglia, tutti sotto le armi; i campi sono ormai in mano alle donne»²¹⁷, «E ora a casa giorni difficili perché non si trovano domestiche. Le donne fanno adesso altri mestieri: fattorine, tranviere, postine, commesse eccetera»²¹⁸.

E se nel primo anno la guerra si avverte ancora poco, l'atrocità degli eventi irrompe lentamente, ma inesorabilmente, nel corso dei giorni, fino a toccare un culmine, come altrimenti non può essere, nel 1917, quando la narrazione lineare e quasi pacata cede alla concitazione degli eventi. Ne sono un esempio le annotazioni dal 10 al 18 novembre 1917:

Anche la linea del Tagliamento è stata abbandonata. La gente ha già trovato un nome a questa grande tragedia: «La disfatta di Caporetto» [...]. Stupisce

²¹⁵ *Ivi*, pp. 13-14.

²¹⁶ *Ivi*, p. 35.

²¹⁷ *Ivi*, p. 21.

²¹⁸ *Ivi*, p. 46.

che la vita possa continuare, che nei giornali accanto alle notizie dei furiosi combattimenti tra Brenta e Piave, le emigrazioni di quelli che sono costretti ad abbandonare case ed averi, si legga che l'Inghilterra ha concesso il voto alle donne e che il Sanadon rende indolori le mestruazioni [...]. Le truppe dell'ultima leva 1899 hanno avuto il battesimo del fuoco. Il loro contegno è stato magnifico sul fiume che sbarrava la via al nemico. Vincenzino Nitti è stato ferito, corre voce che sia stato fatto prigioniero ²¹⁹.

Ora il conflitto mette in risalto, se possibile, con ancora maggior evidenza l'irreversibilità del percorso temporale, l'avvenuta formazione e l'impossibilità di ritornare all'età dell'innocenza:

31 dicembre [1917]

Beati anni in cui oltre ai compiti di scuola non avevo altre preoccupazioni! Ignorati e anzi vietati i giornali. La destra per me era zio Raffaele, la sinistra il cartolaio di fronte alla scuola che portava la cravatta nera a fiocco. Quando i bersaglieri passavano volando sulle biciclette, con le piume al vento, correvo alla finestra [...]. Il giorno dello Statuto vestito alla marinara bianco, calzini corti, giorno festivo, patria e primavera.

Tutto regolamentare, l'amore per i sovrani, l'entusiasmo per l'esercito. Il mio mondo finiva con l'ultimo capitolo del libro di geografia. Cagliari e Sassari, in tutto sessantanove provincie ²²⁰.

Quella normalità, per cui è sufficiente un rapido elenco di dati, non è più possibile, quella storia non si può più raccontare. Il narratore finisce vincolato alla velocità sintetica dei comunicati militari o della cronaca di guerra:

25 agosto [1917]

Ritaglio bollettini come faceva Eugenia al principio della guerra, quando qualche episodio la colpiva. Quante differenze dalle romantiche storie di guerra di allora: la signorina tra i bersaglieri, la maestrina in tradotta. Adesso non ci sono che scoppi, lunghe file di morti, di cui qualche viso appare in fotografia sul giornale. E la gente userà i giornali per fare un pacco o foderare i ripiani delle credenze ²²¹.

Dunque la guerra opera un cambiamento anche nelle storie e nei racconti comuni. È singolare che tale constatazione si trovi all'interno di un diario che, in realtà, accoglie ed esperisce numerose forme di narrazione collettiva. Nell'ordinata e sequenziale suc-

²¹⁹ *Ivi*, p. 67.

²²⁰ *Ivi*, p. 70.

²²¹ *Ivi*, p. 61.

cessione delle notazioni giornaliere, si inseriscono, infatti, lettere, racconti fatti da reduci - come quella del colonnello Trombi, primo fidanzato della sorella, che cade sul Carso, il 28 novembre 1915 -, proclami, bollettini di guerra, articoli di giornale, messaggi della madre vergati dietro una sua fotografia, fino alla corrispondenza con il primo fidanzato di Clotilde, partito per il fronte, Guido²²² - una sorta di reciproco, ci piace osservare, di quelle che nel romanzo di Fausta Cialente Natalia spedisce a Malaspina -, concluse dalla lettera del Tenente Renato Bollardi - che le comunica la morte del giovane - e da una missiva piena d'affetto e di consolazione da parte del padre. D'altronde la voce narrante denuncia sin dall'inizio la qualità della forma prescelta per la sua scrittura: «Un diario è come un componimento che non finisce mai»²²³, tanto che quando l'urgenza della registrazione, in tutte le sue forme, diviene più cogente e, cioè, dopo la scomparsa di Guido, esso trasborda oltre la misura che gli è consentita per trovare altri e più consoni supporti: «Il diario è chiuso a chiave. Adesso scrivo su comuni quaderni di scuola»²²⁴.

Tuttavia, non solo la forma del romanzo si ibridizza, accogliendo al suo interno tipi differenti, ma la letteratura stessa viene a segnare le fasi di un cambiamento, l'impossibilità ad accettare le stesse storie, gli stessi modelli e gli stessi valori che venivano prima proposti. E se la retorica viene ridimensionata sin dall'inizio dal confronto con la realtà comune («A Roma si sente il gridio festoso delle rondini. Da Margherita ho letto *Il piacere* di D'Annunzio e Roma mi sembra dannunziana, le belle ville, i pini, palazzo Zuccari in via Gregoriana. Margherita dice che gli uomini non sono come Andrea Sperelli. Portano le mutande con i legacci»²²⁵), non si indugia a mettere in scena un'allegoria che rappresenta significativamente la profanazione di un passato letterario, ora superato definitivamente. Ne è un esempio il racconto del nuovo innamorato di Clotilde, il tenente Marco Bruni:

26 [aprile] *notte* [1917]

[...] Dopo l'azione il gruppo s'è accampato nella Montanina di Fogazzaro, semidistrutta dal fuoco. Mamma s'è molto interessata perché sta leggendo *Leila*. Bruni le ha detto che nello studio tutti i libri erano sparsi per terra, alle pareti c'era un ritratto di Fogazzaro trafitto da un pugnale, e un orsacchiotto di pezza

²²² *Ivi*, pp. 39-42.

²²³ *Ivi*, p. 21.

²²⁴ *Ivi*, p. 45.

²²⁵ *Ivi*, p. 56.

stava abbandonato in anticamera: ha potuto consegnare questi cimeli alla figlia stessa di Fogazzaro che presta servizio di Crocerossina a Schio ²²⁶.

Su tale versante, il passaggio sicuramente più significativo lo troviamo a metà del 1918, quando Clotilde accompagna la marchesa Augusta, amica della madre, in visita all'ospedale presso cui è ricoverato il figlio ferito. Augusta incarna la donna di altri tempi, fatale, capace di irretire gli uomini, convinta che la fortuna e il benessere si conseguano "accalappiando" un ricco partito e dispiegando tutto il potere seduttivo di cui si è capaci. Ma la realtà "racconta un'altra storia":

22 giugno [1918]

«Thovez, Romain Rolland, Nietzsche, Spengler, Barbusse, Anatole France, Panzini... Mò dite ben su, ragazzi», chiede l'Augusta passando in rivista i libri sul tavolo [della camera d'ospedale dove suo figlio giace ferito], «D'Annunzio non lo leggete più?». Rispondono no [i soldati convalescenti che occupano la stessa stanza del figlio]. Non sono più i tempi per quei suoi amori, le donne sulle scale con azalee, le rose abbandonate sulla neve. D'Annunzio che amano non è più quello del *Piacere*, è il guerriero, l'aviere, Eja alala ²²⁷.

In chiusura appaiono – appena evocati – lo spettro degli ideali "squadristi", la retorica della virilità e delle armi, destinati ad avere, come sappiamo, un esito forse ancor più tragico. Ma, per ora, la narrazione segue la fine del conflitto bellico, con un'ultima impennata, su cui si chiudono gli anni della guerra: la diffusione della spagnola. Anche Clotilde ne rimane vittima. La sua guarigione, la sua convalescenza e la fine della Grande Guerra coincidono significativamente, in una visione in cui, forse, si possono ancora recuperare modelli e valori di una letteratura ideale:

20 dicembre

Passo ore e ore sul divano verde senza voglia né forza di far niente. L'ingegnere Bruni continua a venire, mi porta libri e riviste, mi dà notizie di Marco, mi chiama «figlia mia».

La copertina dei *Tre moschettieri* (che lui mi ha regalato) mi fa compagnia. D'Artagnan somiglia a Marco. Nell'ultimo fascicolo della *Lettura* c'è una novella di Mariani. Racconta la storia di due amanti, lui un ufficiale in licenza, lei una donna sposata. Sono riusciti a trovarsi in un hotel della Riviera e l'ultima notte per lui è la più infelice. «Quando sarò partito, di me non ti rimarrà niente, perché tu mi ami con il tuo corpo, ed io volevo l'anima tua».

²²⁶ *Ivi*, p. 57.

²²⁷ *Ivi*, pp. 81-82.

Forse nella vita molti hanno un cattivo direttore d'orchestra.

31 dicembre

Ho messo in ordine i miei cassettei. Ho ritagliato l'ultimo bollettino: «I resti di quello che fu uno dei più potenti eserciti del mondo, risalgono disordinatamente e senza speranza le valli che avevano disceso con orgogliosa sicurezza».

Ho riletto il diario, ho messo un ritrattino mio su quello di Guido e ho chiuso i quaderni con un elastico ²²⁸.

Non è naturalmente opportuno trarre conclusioni dall'analisi di testi così differenti per forma, cronologia e finalità. Se tuttavia fosse lecito avanzare almeno delle suggestioni, ci sentiremmo di dire che il motivo della guerra, almeno nei casi che abbiamo illustrato, ha un potere reattivo all'interno della scrittura femminile: essa genera una crisi che, come sul piano storico impone una revisione collettiva dei fondamenti sociali e culturali di una comunità, sul piano della creazione letteraria pretende una ridefinizione o, almeno, una maggiore specificazione dell'atto narrativo. E mentre si accolgono nuove figurazioni di ruoli tradizionali, lo statuto del narrabile e il ruolo dell'*auctor* vengono declinati nel senso di una maggiore e più consapevole assunzione di responsabilità: innanzi tutto dell'autrice verso il suo pubblico.

²²⁸ *Ivi*, p. 88.

II. TRA SECONDO E TERZO MILLENNIO

II.1. Conflitti contemporanei

II.1.1. Eros e Thanatos

Proviamo ora ad avvicinare quanto siamo venuti fin qui dicendo ad alcune considerazioni sulla forma che il conflitto e la sua narrazione hanno assunto con il passaggio al Terzo Millennio, fase letteraria in cui la narrativa – o almeno parte di essa – torna ad assumersi la responsabilità di uno sguardo critico sul presente, ad indagarne – talvolta anche in forma metaforica o allegorica profonda (l'allegorismo tanto caro ai Wu Ming)¹ – relazioni, pulsioni, passioni. La critica ha riconosciuto nel *noir* e nel *neonoir* un osservatorio privilegiato della contemporaneità, permeabile ai simboli e alle strutture d'una società in trasformazione e in transito². E naturalmente proviamo a costituire per le nostre finalità un *corpus* a firma femminile.

La prima constatazione che ci sentiamo di fare è che – laddove la scrittura non indugi sulle figurazioni guerresche vere e proprie – la lente analitica e rappresentativa si sposta dall'esterno all'interno delle relazioni. Ad esserne colpita è una visione dell'amore sempre più fortemente collegata alla morte, al deperimento, alla consunzione, visione entro cui l'uno o l'altro, o entrambi i partner, desiderano e provocano l'annientamento della coppia stessa oppure di quanti entrano nel suo raggio d'azione.

Quanto stretto sia nella tradizione culturale occidentale (e non solo) il legame fra *Eros* e *Thanatos* è un fatto troppo noto perché

¹ Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al future*, Torino, Einaudi, 2009.

² Sul genere si vedano almeno: *Tirature '07. Le avventure del giallo*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, 2007; M. A. Bonfantini, *Il giallo e il noir. L'evoluzione di un genere in sei lezioni*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2007; E. Guagnini, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del giallo italiano*, a cura di F. De Nicola, Formia (Latina), Ghenomena, 2010; E. Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2010; M. Carlotto-M. Amici, *The black album. Il noir tra cronaca e romanzo*, Roma, Carocci, 2012; E. Mondello, *Il noir degli anni Zero. Uno sguardo sulla narrativa italiana del terzo millennio*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2015.

ci sia necessità di indugiarsi ancora ³. Invidiosi l'una dell'altro, eterni antagonisti, ma indissolubilmente vincolati dall'essere la morte talvolta l'unico sbocco possibile all'amore contrastato oppure l'eternatrice della purezza del sentimento, i due elementi di questa coppia – oserei dire, ossimorica – formano un tema antico, che ha attraversato la lirica, l'epica, la novellistica, il romanzo, il teatro e persino la trattatistica, insieme a molti altri generi letterari, nel corso del tempo.

Basterebbe guardare al romanzo gotico – da più parti indicato come uno dei precursori del macabro e del *noir* contemporaneo – per averne una conferma: qui l'amore, quello con l'A maiuscola, germoglia fuori dal matrimonio e contrappone la libera scelta al contratto sociale. È puro, gratuito, generoso e, proprio per questo, destinato a soccombere sotto il peso eccessivo della gelosia che spesso – anzi, quasi sempre – dà la morte o alla morte costringe. Uccidere, uccidersi o venire uccisi sono minacce costanti all'amore – che, contrariamente a quanto avviene nelle favole, sembra non possa mai giungere alla vecchiezza estrema –; ma, nel contempo, ne sono anche il premio, il viatico, il baluardo contro l'odio, il male, la gelosia.

Certo, va anche ricordato che nel regno del gotico i sentimenti – qualsiasi essi siano – non sono davvero specchio di una verità o di una realtà definite: sono piuttosto costruzioni retoriche di un linguaggio stereotipato che viene da molto lontano e che molto lontano è giunto, un linguaggio fatto di temi e motivi simbolici, idee di un immaginario che giustifica l'infrazione delle norme sociali purché allontanate in un tempo e in uno spazio remoti, “barbarici”, appunto, osservati e giudicati tali da un di qua che, se anche accetta di punire con la morte l'infrazione stessa, premia i colpevoli con l'immortalità che la sepoltura congiunta e la memoria della vicenda, affidata alla narrazione, donano loro.

Ma cosa succede se l'amore viene confinato ad un altrettanto “barbarico” presente, in cui sembra inutile infrangere le norme, perché regole, in verità, quasi non ce ne sono – oppure ognuno ha le sue, che in fondo è la stessa cosa –; e le parole sono troppe, troppo forti e assordanti, un *continuum* sociale che tutto sommerge e avvolge?

³ Per un panorama d'insieme cfr. le voci *Amore* di R. Ceserani e *Morte* di R. Gigliucci in R. Ceserani-M. Domenichelli-P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, rispettivamente pp. 64-73 e 1543-1554.

L'impressione che ho spesso da quando faccio questo lavoro è che la vita, per essere vissuta degnamente, dovrebbe essere una lunga scena muta [...], accendi la TV e vedi solo gente schiacciata da battute di soap opera che muore dalla voglia di fare uno show dei propri sentimenti e che ti vuole vendere qualcosa. C'è tutta quest'ansia comunicativa, questo farfugliare per rendersi visibili, e il risultato è una pubblicità senza fine, un lungo programma di spot, di immagini tese a rimuovere la morte dal nostro tempo libero e a darci la nostra dose di pornografia quotidiana. "Perché Alessandro Dazi è venuto da me?" Mi chiedo. Non era più semplice fare un appello in TV, a un programma tipo *C'è posta per te*? Perché devo scovargli una tizia che si è accorto di amare con dodici anni di ritardo? Ma che roba è l'amore se c'è gente che lo tratta così? ⁴

Mi sembra che la citazione da *Quo vadis, baby?* risponda bene agli interrogativi circa la natura dell'amore "ai tempi del *noir*", dal punto di vista di uno sguardo femminile. Giorgia Cantini, investigatrice sulla quarantina, un po' sovrappeso, nata dalla fantasia di Grazia Verasani, figlia di un padre anch'egli investigatore – ma che le ha letteralmente "mollato" sulle spalle il peso dell'agenzia investigativa da lui fondata –, con un'infanzia e un'adolescenza funestate dal suicidio della madre e da quello della sorella Ada, destinata ad innamorarsi – nonostante la sua allergia ai sentimenti – dell'ultimo, sospetto, fidanzato della sorella, ha ben chiaro come in un oggi dominato dall'"ansia" della comunicazione, dalle *soap*-opere, dalla pubblicità e dalla pornografia anche l'amore rischi di diventare un lungo programma di spot, ipnotica sequenza promanante da quell'infernale presenza, sempre più incombente nelle nostre vite e nella nostra letteratura, che è lo schermo televisivo ⁵. Se il mondo della comunicazione spiattella costantemente sotto gli occhi di un pubblico acriticamente succube dell'apparenza e dell'immagine i due estremi dell'amore ideale e del sesso pornografico, quello che resta fuori, condannato all'incomunicabilità, all'afasia, al silenzio – sembrano dirci le scrittrici di *noir* – è un altro tipo d'amore, più reale, più legato all'esperienza e al vissuto quotidiani, nascosto negli interni familiari o consumato negli esterni più indifferenti, perché nella vita che ci circonda non c'è posto per sentimenti edulcorati o per un *voyerismo* compiaciuto; e la pretesa di uomini e donne di conoscersi perfettamente a vicenda si dimostra una stupida millan-

⁴ G. Verasani, *Quo vadis, baby?*, Milano, Colorado Noir, 2004. Ma cito dall'ed. Milano, Mondadori, 2007, p. 93.

⁵ Per un'analisi complessiva del fenomeno cfr. E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, il Saggiatore, 2007.

teria. Il “giorno perfetto” – per parafrasare il titolo del bel romanzo di Melania G. Mazzucco ⁶ – non è quello da cui scaturisce un futuro di gioie interminabili (il classico “E vissero felici e contenti...”), ma quello in cui l’apice dell’amore è riuscire a terrorizzare chi si ama, legandolo indissolubilmente a sé attraverso l’atroce vincolo della paura: «Avvicinati. Piano, senza gridare. Ricordati che *lei ha paura di te*» ⁷

Alla faccia di tutti i *topoi* tradizionali, l’amore realistico è quello impotente, che non riesce a difendere e a proteggere l’amato/-a dal male che lo/la circonda; anzi è proprio dall’intimo della coppia che spesso scaturisce l’orrore e colpisce indistintamente mogli, padri, madri, figli, usando ogni mezzo per ferire, anche quelli più atroci, inumani, impensabili. Basterebbe a dimostrarlo proprio l’Antonio Bonocore di *Un giorno perfetto*: il suo amore cieco, geloso, violento non si ferma neppure di fronte all’omicidio – o al tentato omicidio – dei propri figli; l’affetto paterno è annientato, ridotto a possesso, a diritto di vita e di morte sulla progenie, che può essere usata, alla stregua di qualsiasi altro oggetto, come strumento della punizione di altri. Ma su tutto ciò torneremo ancora ⁸.

Reificando l’amato/-a, l’amante diviene il primo e principale dei nemici, perché annienta contemporaneamente anima e corpo, linfa vitale e pensiero, mentre l’altro/-a è condannato/-a all’insipienza: «Ecco: un istante penso che tu sia il mio amico migliore, l’istante dopo, che tu sia il mio peggior nemico. In fondo, di te non so niente. Non si sa mai niente di nessuno. E meno ancora si sa di quelli che si amano» ⁹.

“Al tempo del *noir*”, dunque l’amore – o l’immagine dell’amore romantico e sentimentale – appare alle scrittrici – o almeno a parte di esse, quelle che più hanno attirato la nostra curiosità – qualcosa di impossibile, se non accettandone la violazione, la violenza e il conflitto che inevitabilmente comporta. Nei migliori dei casi è tradimento – quelle “corna” che consentono a Giorgia Cantini di lavorare – e, quindi sempre pronto a degenerare in vendetta e in rabbia. È così che diviene movente di reati e delitti più o meno atro-

⁶ M. G. Mazzucco, *Un giorno perfetto*, Milano, Rizzoli, 2005; Cfr. M. C. Storini, «*Antonio c'est moi?*» *Sul realismo di Un giorno perfetto di Melania. Mazzucco*, in «*Annibal the Cannibal c'est moi?*» *Realismo e finzione nel romanzo noir italiano*, a cura di E. Mondello, Roma, Robin Edizioni, 2008, pp. 107-128.

⁷ Mazzucco, *Un giorno perfetto*, cit., p. 41. Corsivo nel testo.

⁸ Cfr. qui par. II.2.

⁹ S. Vinci, *Stanza 411*, Torino, Einaudi, 2006, p. 75.

ci, causando, in un modo o nell'altro, il suo stesso esaurirsi. Perché un dato è certamente evidente: che questo genere d'amore, sesso e possesso nella sua natura prevalente, è destinato inevitabilmente a finire, generalmente male. Proprio come i prodotti del supermercato ha una scadenza, cioè una *durata*, più o meno lunga; è *deperibile* come tutto ciò che genera la società contemporanea; non produce *storia*: quello che resta, al suo esaurirsi, non è reperto archeologico, ma semplice montagna di rifiuti, come quelli della discarica in cui le protagoniste di *Benzina*, vorrebbero gettare il corpo privo di vita della madre di Stella, unica fine possibile di un altrettanto impossibile amore materno ¹⁰. La morte, dunque, non rende eterno e immortale il sentimento, non lo consegna intatto alle generazioni future, ma è solo l'inevitabile traguardo di ciò che è corporeo, transeunte, mortale, appunto. Direi che è proprio quest'attrazione quasi ossessiva per la fine, per la data di scadenza, che, se da una parte fa dell'amore un prodotto come un altro – e quindi lo rende oggetto ideale della pubblicità –, dall'altro accentua l'analisi dei suoi aspetti più deteriori. Si è già detto del tradimento, della gelosia, della vendetta; ma l'amore può apparire addirittura una disgrazia da evitare accuratamente:

«Mi chiamo Giorgia. Giorgia Cantini.»

Si guarda intorno, leggermente a disagio. «Be'... io sono Serena.»

«Di nome e di fatto?»

Apprezza la battuta. «Non direi proprio.»

«Perché? Ha un'aria così tranquilla... Ora che ci penso, ha la faccia di una donna innamorata.»

«Addirittura!» esclama tra il diffidente e il sarcastico.

«Perché, non è innamorata?»

«E lei... è innamorata?»

«Scherza? Sono disgrazie che cerco di evitare» ¹¹.

Di tutt'altro avviso è, al contrario, il protagonista maschile di *Sacramenti* di Alda Teodorani. Prima di conoscere Maria, che segnerà indelebilmente la sua vita, con il proprio passato e il proprio allucinato sentimento, egli riduce la sua quota d'amore a necessità fisiologica, che bisogna, in un modo o nell'altro soddisfare, ma senza dovere a tutti i costi evitare il coinvolgimento emotivo:

Rifletto, e il pensiero fa male, specialmente se ne deriva il senso di inutilità

¹⁰ Cfr. E. Stancanelli, *Benzina*, Torino, Einaudi, 1998.

¹¹ Verasani, *Quo vadis, baby?*, cit., p. 82. La punteggiatura riproduce quella del testo.

che mi avvolge ora: ho amato sempre e solo perché le storie d'amore mi sono semplicemente capitate, così, e non vedevo mai il motivo di non coinvolgermi. Baci dati in fretta, per noia. Scopate fatte così, perché mi veniva chiesto: un bisogno fisiologico da soddisfare, nell'attesa che arrivasse altro ¹².

A fargli cambiare idea arriverà un corpo di donna violato dallo stupro a diciassette anni, per il quale l'amore è stato innanzi tutto contaminazione ¹³, fetore di carne putrefatta, bava immonda, calci e pugni, un corpo che cerca spasmodicamente di ricordare bene quello che è successo, di non perderne in alcun modo la memoria, continuando «metodicamente a strappare i punti delle ferite» ¹⁴.

Se questo amore bestiale e violento aveva piantato nel suo grembo la vita – quel figlio che la protagonista cerca di purificare affogandolo in una casalinga vasca battesimale –, allora all'uomo di cui si innamora liberamente e dolcemente non può chiedere che di darle la morte, unico modo per liberare il «punto che lo stupratore non aveva toccato», per attingere alla «purezza della carne originaria, quella che Dio aveva creato dal fango. La carne di Adamo»; quella che lei aveva tentato inutilmente di raggiungere attraverso un «viaggio di esplorazione del proprio corpo» compiuto con l'ausilio di lame e di lamette ¹⁵. E il suo amante l'ucciderà, non potrà fare altro perché il «vero» amore rende sì netti e puliti, ma soltanto attraverso la morte, attraverso l'annientamento del corpo, non certo per consentire al sentimento di accedere allo spazio dello spirituale, del sublime, dell'astratto e dell'incontaminato, ma per espellerlo definitivamente dal giro della necessità e del desiderio, dal vincolo che lo lega alla carne e, dunque, al fango.

Questa «soluzione finale» non dà, però alcuna gioia: «La guardo di nuovo, finalmente serena e placata. Non è una consolazione, il fatto che lei mi abbia chiesto di farlo. Non è una consolazione che non ci sia stata altra scelta» ¹⁶, come non ce n'è stata quando ha dovuto sopprimere il suo amato cane Toby, perché agonizzante. Fra l'essere umano e l'animale, in fondo, non c'è molta differenza: è la vita – e quindi l'amore o il sesso – ad essere nella sua intima essenza una profonda contaminazione. Per l'uomo l'esito dell'amore

¹² A. Teodorani, *Sacramenti*, in Ead., *I sacramenti del male*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 78-79.

¹³ *Ivi*, p. 80.

¹⁴ *Ivi*, p. 81.

¹⁵ *Ivi*, p. 82.

¹⁶ *Ivi*, p. 13.

è il macabro culto di un corpo defunto, di cui soltanto ora, nella morte, potrà prendersi cura con tenerezza, profumandolo, lavandolo, cospargendolo di mirra e di aloe, lasciandolo «dormire ancora un poco»¹⁷. L'amore vive nell'annientamento della vita; s'invaghisce della follia, ma può appropriarsene soltanto quando essa non ha più volontà alcuna, quando la sua inquietante autonomia e differenza è totalmente sotto controllo. Un sospetto s'insinua allora nella mente dell'uomo: «Ho fatto così anche con te, amore mio? Ti ho eliminata perché non potessi più coinvolgermi nella tua follia, nella tua atroce malattia?»¹⁸.

II.1.2. *Corpi, spazi, linguaggi*

Di fronte a tali affermazioni è impossibile non essere d'accordo con Carmine Leccio, il killer di *Tutto il freddo che ho preso* («Innamorarsi è una tara del cervello»¹⁹), anticipato qualche riga prima dal compare Silvestro Mallusi, detto Gatto («Mi sa che ho la febbre [...]. A me l'amore mi abbatte le difese immunitarie»²⁰) e considerare, più classicamente l'amore proprio come una malattia, una pazzia sottile che s'insinua nelle vene. Ma a differenza dei cavalieri medievali – per i quali cadere vittima della follia d'amore è simbolo di nobiltà d'animo e di troppa sensibilità emotiva – questa *tabe* moderna – che è in grado di corrodere ogni attività intellettuale – intacca, fondamentalmente la capacità di controllo su di sé, sugli altri, sul mondo in cui si è immersi, diciamo pure, che “dà corpo” al conflitto che l'essere umano è costretto ad ingaggiare con l'esistenza, attraverso quella sorta di *sineddoche* che diviene l'*altro*.

Chi ne è consapevole teme, dunque, – come Carmine Leccio, appunto, o come Giorgia Cantini – qualsiasi coinvolgimento emotivo, passionale, nella vana speranza di evitare o correggere le deviazioni. Perché è proprio l'amore abnorme, deviato, mostruoso che maggiormente attira l'interesse delle scrittrici *noir*; quell'amore, si potrebbe dire, che abbiamo imparato a conoscere dalle colonne di cronaca dei nostri quotidiani locali e nazionali con sempre maggiore frequenza.

Per averne un eloquente esempio si può guardare il registro

¹⁷ *Ivi*, p. 15.

¹⁸ *Ivi*, p. 14.

¹⁹ G. Verasani, *Tutto il freddo che ho preso*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 28.

²⁰ *Ivi*, p. 27.

che ne offre Simona Vinci in *In tutti i sensi come l'amore*²¹, tredici racconti che attraversano con una lucidità inquietante un'ampia gamma di devianze amorose. A farne le spese è, innanzi tutto, l'amore materno. Non è forse "eccentrico" il sentimento della madre protagonista di *Agosto nero* per la figlia resa indifferente dall'autismo? Il suo è un amore che combatte contro il prevalere del ricordo e del dolore:

Questi pensieri che faccio, sono simili al frusciare delle foglie nel vento. Foglie di betulla piccole come monete che oscillano leggere e si vengono incontro. Sono una forma strana che prende l'amore certi giorni. E quando spariscono, subito dopo che li ho pensati, lasciano di nuovo un sentimento nudo e pulito, senza ombre. Per un po' non mi ricordo più di tutti i fastidi che ho provato quando ero incinta, quel ventre enorme e le macchie sul viso, la nausea e la pesantezza alle gambe, non ricordo più il male che ho provato il giorno che è nata, né quanto mi mandano in bestia le sue scarpe da ginnastica sporche di fango abbandonate per terra, sulla moquette chiara della nostra casa...²².

Tutto ciò che altera lo *status quo* – il corpo deformato dalla maternità o il fango sul biancore della moquette – è minaccia, pericolo, malattia. Non è un caso che madre e figlia restino turbate – subito dopo il passaggio appena citato – dalla vista di una coppia non più giovane, lei «magra, elegante, il viso segnato appena da rughe nette e sottili. L'uomo ha i capelli bianchi, è curvo, il volto sofferente»²³. La donna si prende cura del compagno malato, lo sostiene, gli fa fare gli esercizi in acqua. Quell'immagine muta profondamente il rapporto fra la bambina e la madre: come se avesse preso consapevolezza della fine, del deterioramento, della mortalità dell'essere umano, la bambina si libera delle carcasse frantumate delle conchiglie raccolte sulla spiaggia e, tornata indietro, guarda per la prima volta la madre con un viso

tranquillo e asciutto come un foglio di carta.

Ha smesso di piovere. I cerchi sull'acqua si fanno sempre più radi e una luce soffusa, arancione, si solleva dal mare, come se ne uscisse, spaccandone la superficie. È settembre che si avvicina. Questo agosto nero che finisce.

La direzione strana che prende l'amore certi giorni²⁴.

²¹ S. Vinci, *In tutti i sensi come l'amore*, Torino, Einaudi, 1999.

²² *Ivi*, p. 16.

²³ *Ivi*, p. 17.

²⁴ *Ivi*, p. 18.

È questo che indaga la raccolta di Simona Vinci, le strane direzioni dell'amore: l'amore «per le cose che ti disgustano, per l'orribile, il deforme, il malato»²⁵, come ben sintetizza la protagonista di *Il cortile*, che s'innamora di un passante proprio perché in lui non c'è assolutamente nulla che le piaccia, ne detesta l'odore, l'alito, le macchie di nicotina sulle dita. C'è poi l'ospedalizzato del racconto *Da solo*, che è preda da quattro mesi di un virus in continua mutazione. Nonostante non sappia più nulla del suo corpo («È un oggetto estraneo, sul quale non ho alcun controllo»²⁶), è capace di ricorrere alla scrittura per conquistare una vicina di casa, di cui è da tempo segretamente infatuato. Il suo amore – come il suo linguaggio – non può che essere corporeo, materico, fatto di ossa e di sangue. E di violenza:

Le parole sono un corteggiamento violento. Entrano dentro la carne di chi le legge [...]; quando si parla si mente, quando si scrive no. Non è possibile. È come tirare fuori da sé qualcosa di vitale e spaventoso, come un organo spiacciato sulla carta.

Incartare un fegato e spedirlo, questo è scrivere lettere²⁷.

I primi tre racconti di *In tutti i sensi come l'amore* tracciano già tutte le coordinate di quel genere di sentimento che è l'amore nel *noir*, specialmente in quello delle nostre scrittrici. E tanto per cominciare ha ben poco di spirituale: è deformazione corporea (tema di *Fotografie*²⁸); attrazione per i corpi morti che rasenta la necrofilia (ne è un esempio *Carne*²⁹); è l'abbuffata che finisce nel water (per la bulimica protagonista de *La donna della scogliera*³⁰); è l'incapacità del contatto con il corpo vivo e la preferenza per gli oggetti nella speranza di trasformarsi in essi, di divenire plastica e nailon, cullando l'idea della superficie corporea «che si squaglia, si spacca, si apre e infine si consuma. La stessa fine che fanno le cose, prima o poi» (in *Cose*³¹); o la pulsione a scambiare fra loro il dentro e il fuori, a esporre l'interiorità nella speranza di sconfiggere gli infingimenti, i desideri di violazione, di rendere tutto visibile, razionale, ordinato, pulito, come per il chirurgo che espone

²⁵ *Ivi*, p. 27.

²⁶ *Ivi*, p. 34.

²⁷ *Ivi*, p. 39.

²⁸ *Ivi*, pp. 50-60.

²⁹ *Ivi*, pp. 61-73.

³⁰ *Ivi*, pp. 74-86.

³¹ *Ivi*, p. 101. L'intero racconto *ivi*, pp. 87-101.

le viscere, le costole, le interiora e «il piccolo utero gommoso e vuoto, rosa e tenero come una seppia ripulita» de *La ragazza angelo* ³². Poi c'è il gusto per il gioco erotico estremo che non si dà pace fintantoché non trovi qualcuno con cui condividere le proprie macabre passioni e consumare il delitto d'una vittima innocente, calpestando il sangue fuoruscito dal suo corpo ormai esanime (*Due* ³³); oppure, ancora, l'attrazione pedofila per una bambina di cinque anni che si finisce per rapire nonostante si abbia l'intenzione di renderla, proprio come un giocattolo preso in prestito, per dimostrare che si è in grado di fare qualsiasi cosa si voglia (*Fuga con bambina* ³⁴); e, infine, il desiderio di tacitare il pianto d'una figlia di quattro anni gettandola fuori dal finestrino di un aereo per «vederla volare via risucchiata dall'aria, un puntino sempre più piccolo e lontano» ³⁵, cercando di cancellare e zittire anche il ricordo della violenza paterna, di cui la bambina è simbolo e memoria, ancorché involontaria (*In viaggio con le scarpe rosse* ³⁶).

È dunque il corpo quello che si vorrebbe annientare, negli altri e in sé: quel corpo che ci spinge all'amore, che non ne può fare a meno, che ci vincola alla carne e distrugge nell'attrazione e nel desiderio sessuale la razionalità, il controllo e l'autocontrollo. Ed è quel corpo a dominare la rappresentazione e la narrazione: un corpo violato, penetrato, ucciso; pieno di ferite, di aperture; di valichi; colto nei suoi fluidi, negli umori, negli inquietanti liquidi che produce. È con il corpo che si è in conflitto: al corpo si fa guerra.

All'anatomia del sentimento si sostituisce così un'anatomia corporea, quasi chirurgica, che attraversa la carne martorizzata dichiarandola adatta o inadatta, esponendola nella sua debolezza e nei suoi difetti. Quest'ansia notomistica, distruttiva, mortale, gode nella contemplazione delle deformazioni, nel tentativo di devastare la carne, di cancellarne o, almeno, di tacitarne i desideri e le pretese. E gli estremi a cui si può giungere sono davvero infernali: si può arrivare ad una sorta di mutilazione genitale femminile autoimposta per chiudere dentro di sé il membro maschile e non averne mai più bisogno (*Notturmo* ³⁷).

³² *Ivi*, p. 119. L'intero racconto *ivi*, pp. 102-119.

³³ *Ivi*, pp. 120-132.

³⁴ *Ivi*, pp. 168-184.

³⁵ *Ivi*, p. 186.

³⁶ *Ivi*, pp. 185-196.

³⁷ *Ivi*, pp. 133-149.

In questo modo, attraverso la centralità data al corpo – così spesso oggetto di profonda attenzione nella scrittura delle donne – il *noir* femminile distrugge «il sogno d'amore»³⁸, dichiarando veritiera solo la contraddizione fra fantasia e realtà, nonostante le illusioni siano dure a morire:

E stupida come sono, penso già che vorrei un altro uomo. Ma vorrei finalmente qualcuno che si prendesse cura di me e delle ragazze. Un uomo serio, come non ne ho incontrati mai, come quelli dei romanzi rosa. Anche se lo so che uomini così non ne esistono da nessuna parte.

Starò sola. Mi prenderò cura io di me³⁹.

La fantasia crea modelli; la realtà non può fare altro che plasmare la carne, costruirla e modificarla con l'aiuto di quel cartamodello che può essere l'amore e che si può fondere (fino a mangiarsi a morsi), usare (come un elettrodomestico), scolpire (attraverso l'anorexia e la bulimia) e infine distruggere (dando la morte).

È come se la scrittura femminile – guardando alla costruzione tradizionale dei sentimenti, e dell'amore, innanzi tutto – ne svelasse la retorica, ne denunciassse l'operazione di mistificazione della realtà, dando voce ad un'esigenza di verità che è, in particolare, pretesa di tracciare i contorni di un profilo inquietante e sinistro, espressione di potere e di controllo, di cui le donne – soprattutto le donne – hanno fatto e fanno le spese.

Il correttivo immediato al sentimentalismo è, dunque, una sorta di “degradazione” dell'amore, una sua immersione completa e totale nel realismo e nel pragmatismo. Teso fra l'incidente di percorso e l'accessorio – o meglio l'*optional* – di cui si può fare a meno, ridotto alla sola componente fisico-sessuale, il sentimento amoroso ha esclusivamente un *valore d'uso*, che se non viene saggiamente speso comporta l'annientamento di sé e dell'altro. Questo genere d'amore si consuma in fretta, nei luoghi – o meglio nei nonluoghi⁴⁰ – del *noir* contemporaneo: nei quartieri degradati della città; sotto i cavalcavia delle tangenziali; dietro i muretti che cingono palazzi e cortili urbani; in strada, frettolosamente, con le prostitute; dentro anonime stanze d'albergo o nei luridi bagni dei bar; luoghi in cui

³⁸ Cfr. L. Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, Milano, Rizzoli, 1988.

³⁹ Vinci, *In tutti i sensi*, cit., p. 195.

⁴⁰ Ancora una volta il rinvio è a M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), Milano, Elèuthera, 1993; Id., *Disneyland e altri nonluoghi* (1997), Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

non può esserci storia, perché non ci sono identità che entrino in relazione, che si conoscano e si ri-conoscano. E se la città non ci fa una bella figura, la natura non è da meno: i parchi sono luoghi di stupro, il mare acqua e scogliere per suicidi e i laghi scenari in cui si è costretti ad assistere passivamente agli esiti di feroci omicidi, tanto che *urbs* e natura finiscono con il confondersi:

C'è stato un momento in cui l'ha immaginata dentro il lago, con la testa sommersa e i capelli a ventaglio tra le alghe, poi si è voltato e lei era lì, asciutta, a pochi metri da lui.

C'è gente che davanti all'acqua si rilassa. Lui no. Non si capacita che il tempo non si fermi, che il cielo cambi colore, che dietro il falasco e le cannuce palustri si muovano indisturbate le bisce d'acqua, che sul lungolago di cemento il vento sollevi la sabbia. Si confonde. E sa che al posto di quel lago potrebbe esserci un deserto, o un lungo nastro d'asfalto, e non farebbe nessuna differenza. Se questa è la natura, c'è da ridere. Poche piante. Pochi pesci. Pochi uccelli. O è solo una sua impressione? "L'inquinamento ha fatto sparire le ninfee," gli ha detto Sandra.

Gli sembra un luogo grigio come una città a novembre, ferroso come la cappa di nebbia che incombe sulle zone industriali del Nord; un luogo in procinto di scomparire, un'oasi abbandonata e senza protezione ⁴¹.

Per il genere d'amore che si consuma in questi spazi le parole tradizionali, quelle melense dei romanzi rosa o quelle romantiche dei racconti sentimentali sembrano orpelli inutili. Ce lo dimostra l'unico racconto di *In tutti i sensi come l'amore* che abbiamo lasciato al di fuori del nostro rapido *excursus*: *Lettera col silenzio*. Due voci, una maschile e l'altra femminile, si intrecciano per aiutare il ricordo della passione, ma facendolo proclamano, nel contempo, la necessità del silenzio:

Silenzio. Scrivere senza parole. Dipende dalla sintassi forse. Fare in modo che le parole assumano ruoli differenti, che si incastrino con una forza nuova. [...]

Ho scritto molte lettere.

Le ho scritte in tempi diversi, in lingue diverse, ho comprato francobolli di tutte le pezzature. Ho scritto a mano, a macchina, col computer.

Questa volta, vorrei provare a scrivere col silenzio ⁴².

Interno ed esterno si misurano proprio su questo, sulla contrapposizione fra silenzio e rumore, fra pace e caos:

⁴¹ Verasani, *Tutto il freddo*, cit., p. 95.

⁴² Vinci, *In tutti i sensi*, cit., pp. 154-155. L'intero racconto *ivi*, pp. 150-167.

Abbiamo già parlato del silenzio. Un film privo di dialoghi. Libri con molti spazi bianchi. Ma viviamo nel caos. Spesso lo scegliamo. Nella molteplicità di voci e storie, i rumori della città intorno, chiamate telefoniche, fax, segreterie, anche le macchine del caffè col loro corredo di suoni [...].

Ma in quel letto bianco non abbiamo portato niente. Soltanto la luce e i corpi nudi. Parole senza senso che sono il silenzio degli amanti ⁴³.

Se frasi, parole, sintassi non sono più in grado di riportare le parole dell'amore, allora alla scrittura delle autrici *noir* non resta che rubare al genere il suo linguaggio più proprio, fatto di buio e d'ombra, di sangue e di morte. La riprova sta nel romanzo, per nulla *noir* di una scrittrice anche di *noir*: ci riferiamo a *Stanza 411* di Simona Vinci, lungo soliloquio d'amore di una donna che ha appena lasciato il suo amante e che ricostruisce in una camera d'albergo la storia della sua relazione. Proprio in questo testo, uno dei momenti più significativi della prassi amorosa, la vestizione del corpo femminile, ricorre a un sistema di simboli, di immagini e di metafore che saccheggiano a mano bassa il più tradizionale macabro poliziesco:

Mi lavo con cura, strofino tra gli interstizi, spalmo la crema su tutto il corpo, deodoro le ascelle, spruzzo due gocce di profumo tra le pieghe dell'inguine, ripasso lo smalto trasparente sulle unghie dei piedi e attendo che si asciughi. Ora il mio copro è a posto: plastificato e imbellettato come un cadavere della morgue ⁴⁴.

C'è un curioso attrito fra quella vitale esplosione di gioia che dovrebbe essere l'attesa dell'amante e l'immagine di morte che le parole delineano: ancora una volta il corpo è un oggetto quasi estraneo, una cosa di plastica, una carne ormai priva di vita, possesso esclusivo della morte. E questo attrito crea come un effetto ironico involontario che, mi sembra, possiamo considerare la cifra stilistica con cui le scrittrici di *noir* guardano all'amore, distruggendone il sentimentalismo, prosaicizzandolo, riducendolo a sesso e violenza o rendendolo del tutto inconsistente.

II.1.3. E la scrittura, infine?

Proviamo allora a tirare le somme di quello che abbiamo detto. L'amore "nel *noir* delle donne" ha a che fare con la morte, in parte perché è l'espressione di un *male di vivere* che, anche linguisticamente, non può che esaurirsi nella morte – propria, altrui

⁴³ *Ivi*, p. 157.

⁴⁴ Ead., *Stanza 411*, cit., pp. 11-12.

–, rappresentata dall'omicidio o dal suicidio o da entrambi contemporaneamente. L'amore *non* è un concetto astratto, una condizione spirituale, un'idea di cui invaghirsi, un sentimento appassionato: è conflitto, male, disgrazia, malattia, devianza, morte, un destino ben lontano dal tradizionale rapporto fra *Eros* e *Thanatos*. Completamente desentimentalizzato, esso si manifesta in – e attraverso – una persona identificabile, un'esperienza reale, un vissuto depositato che taglia i confini di un'identità marcata dalla deformazione umorale dei corpi. Nella vicenda e nella scrittura che gli sono dedicati esso è l'*argomento* di cui si parla nei dialoghi fra i personaggi, spesso con disprezzo; è un *flashback* inserito nella narrazione principale (l'amore talvolta si è già vissuto); è un *motivo*, un'*unità di contenuto* della trama (movente, alibi, ecc.); è un elemento di *contesto* a cui tutti fanno riferimento, un *sapere condiviso*, che si matura e si comunica in *luoghi* e spazi specifici; è un *sistema retorico*, fatto di campi semantici (corpo, sesso, fluidi, violenza, morte) che accorpa termini e concetti in un *linguaggio*, in un codice determinato.

E naturalmente l'amore è anche parte dello statuto del personaggio, che l'amore cerca o ha trovato, fino a formare la sostanza prima della diffidenza di quel personaggio particolare che è Giulio, l'autore di gialli, colpito dal blocco della scrittura, per il quale «Scrivere e sedurre sono la stessa cosa, e pubblicare un libro è sempre una forma di prostituzione»⁴⁵. Egli medita un plateale suicidio in riva al lago e invece s'imbatte in Sandra, che di ragioni vere per morire ne ha da vendere. Entrambi si raccontano i propri fallimenti amorosi mentre due sicari – anch'essi destinati presto a morire – si liberano del corpo di un uomo che hanno appena assassinato. Assistere, pubblico nascosto e indiscreto, alla macabra scena li unisce, li rende complici e l'incontro produce contemporaneamente una narrazione, un rapporto affettivo, un'accettazione – per la donna – e un rifiuto – per l'uomo – della morte. Il racconto genera amore e nel contempo ha a che fare con il desiderio, con la necessità, con l'ineluttabilità della morte. Per il personaggio di Giulio il dato appare certo in maniera più plateale, ma anche gli altri protagonisti dei testi che abbiamo ricordato hanno a che fare con la scrittura e la narrazione, anche nelle sue forme più tecnologiche e rivoluzionarie: questo vale per Giorgia Cantini, la cui vita professionale e sentimentale è dominata dalle lettere della sorella defunta; per la protagonista autolesionista di *Sacramenti*, che fa la bibliotecaria e che scritture e narrazioni contribuisce a conservare; e anche per il suo

⁴⁵ Verasani, *Tutto il freddo*, cit., p. 35.

amante-assassino che è un *editor* del web e costruisce corpi virtuali che raccontano amori virtuali. E vale infine per molte delle figure che riempiono le pagine di *In tutti i sensi come l'amore*. Proiettata al di fuori della narrazione, quest'immagine che così strettamente nasce dal nesso fra amore, morte e scrittura finisce per trasformarsi in una sorta di *vettore biunivoco* che collega autrice, lettrice e lettore. La scrittura modifica gli uni e le altre, proprio come l'amore, ma senza crederci troppo, perché – dice il lettore di oggi – le «storie non mi piacciono. Nessuna storia. Nemmeno i film. Mi piacciono le cose che succedono e poi finiscono e spariscono senza lasciare traccia. Nessuna menata sui motivi o le conseguenze. Finita. Bona lè, come si dice qui»⁴⁶. Perché anche la scrittura – o almeno quella del *noir*, sembrano dirci le autrici –, proprio come i corpi di cui narra gli amori e le morti, è destinata a perire, dissolvendosi una volta raggiunta la data di scadenza.

II.2. Una guerra contro le donne

II.2.1. Vittime di genere

Che fine fa, all'interno del "conflitto sentimentale" che siamo venuti fin qui delineando, la figurazione femminile? Le donne sono state sovente rappresentate nelle narrazioni come vittime predestinate dei conflitti, delle guerre, delle conquiste. Si potrebbe dire, senza tema di smentite, che nella letteratura occidentale, per parafrasare il titolo di un bel romanzo di Stephen King, la "donna deve morire". Spesso, almeno, se non sempre. E, naturalmente, per mano di un uomo. Già il mito e la mitologia classici sono da questo punto di vista particolarmente eloquenti: basterebbe far riferimento, per non ricordare altro, agli stupri, ai rapimenti e alle uccisioni cui indulge Zeus dopo aver posseduto molte delle sue sventurate amanti. A Danae e Dafne. Oppure a Medea e Clitennestra, le cui vicende senza soluzione di continuità sono passate dalla tradizione greca a quella latina.

Come si sa, il mito e la mitologia sono un grande, grandissimo serbatoio di storie, innanzi tutto per la cultura popolare – che nei proverbi, nelle leggende locali, ci restituisce spesso un'immagine femminile canonica, di sottomissione al potere maschile, punita per ogni infrazione ad esso –, ma anche per la letteratura propriamente detta, quella che oggi si chiama *mainstreaming*. Si è parlato, in que-

⁴⁶ Vinci, *In tutti i sensi*, cit., p. 174.

sto caso, della cosiddetta “sindrome di Otello” – definizione debitrice al protagonista della famosa tragedia di Shakespeare –, sindrome di cui è vittima significativa, ad esempio, per restare a figurazioni di alta letteratura, la Francesca da Rimini di Dante Alighieri⁴⁷, trucidata insieme al proprio amante dal marito geloso. Potremmo dire, da questo punto di vista, che la sua figura è divenuta emblematica di un destino di sottomissione alla cultura patriarcale e di controllo da parte di essa della libera sessualità femminile, destino che ha contribuito, oltre che alle numerose rivisitazioni del personaggio, alla diffusione della sua storia, pressoché intatta nelle valenze di fondo, nel Novecento *ineunte*, come testimonia la *Francesca da Rimini* di Gabriele D’Annunzio (1902), affidata all’interpretazione di Eleonora Duse.

D'altronde la violenza sulle donne che sfuggono al controllo maschile (del padre, del fratello o, appunto, del marito) è ben presente in tutta la tradizione letteraria occidentale. Tanto per restare a casa nostra basterebbe dare uno sguardo al capolavoro della narrativa europea del Trecento, il *Decameron* di Boccaccio, pieno di mogli maltrattate, compresa quella di Calandrino che viene quasi ammazzata di botte dal consorte, perché ritenuta colpevole di aver fatto perdere la virtù alla pietra che rende invisibili⁴⁸, o la Ghismunda e la Lisabetta da Messina – rispettivamente costrette l’una dal padre, l’altra dai fratelli, a suicidarsi perché innamorate di chi non era loro destinato –, oppure ancora la donna innamorata del trovatore e trucidata per ciò dal marito⁴⁹. Tra le fiabe più famose esiste poi una versione de *La bella addormentata nel bosco*, di cui è testimonianza la novella introdotta da Giambattista Basile nel suo *Cunto de li cunti* (1634-36), nella quale la principessa subisce violenza e viene pressoché abbandonata a se stessa nel bosco, affinché muoia di fame o venga uccisa dalle fiere - tanto che Raymond Chandler ha potuto ricavarne proprio un racconto *noir*, il *Blus di Bay City* (1936) - e più tardi, Perrault inventare, su questi spunti, quella figura di uxoricida seriale che è Barbablu.

Ma se ciò vale per la letteratura antica, la cosiddetta arte moderna, a cominciare dai classici più significativi del romanzo contemporaneo, non è certo da meno. In un bellissimo articolo apparso su «la Repubblica» Adriano Sofri ricorda:

⁴⁷ D. Alighieri, *Divina Commedia, Inferno*, V.

⁴⁸ G. Boccaccio, *Decameron*, VIII, 3.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, rispettivamente, IV, 1, 5 e 9.

Il 22 luglio 1827 un ex seminarista, Antoine Berthet, sparò, nella chiesa del suo villaggio nell'Isère, a una signora di cui era stato amante. La vittima si salvò, Berthet fu ghigliottinato. Stendhal, come tanti grandi romanzieri del suo tempo, leggeva *La gazzetta dei tribunali*. *Il Rosso e il nero* ha origine in quel "fatto diverso" (e in casi simili di uccisioni di donne: la cronaca ne era già piena). [...]. *Il Rosso e il Nero* è un magnifico romanzo psicologico: non è meno magnifico quando lo si legga anche come un documento della psicologia del suo autore. Mi auguro che non si prenda la rilettura che suggerisco come un'accusa a Stendhal - e al Dostoevskij dell'*Idiota* e al Tolstoj della *Sonata a Kreutzer*, e ai *Fiori del male* e alla *Ballata di Reading* e all'*Uomo senza qualità* e così via - di apologia del femminicidio... Suggerisco la rilettura a noi uomini, e magari poi ne discuteremo con le lettrici donne. Il rosso e il nero, piuttosto che il grigio delle sfumature ⁵⁰.

Sofri menziona il Julien Sorel de *Il Rosso e il Nero* di Stendhal, il Rogozin dell'*Idiota* di Dostoevskij, che uccide per gelosia Natas'ja, e il Vasja Pozdnysev della *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj che pugnala per lo stesso motivo la moglie. Oggi finalmente, poco più di cinquant'anni dopo *Un delitto d'onore* di Giovanni Arpino (1960), non parliamo più con compiaciuta tolleranza di "divorzi all'italiana", di assassinii giustificabili perché compiuti in nome di un frainteso senso dell'onore (naturalmente maschile). Abbiamo coniato un termine più chiaro, inequivocabile, terribile: *femminicidio*.

Secondo recenti stime del Telefono Rosa – Casa delle Donne per non subire violenza di Bologna, mentre il numero assoluto degli omicidi è andato in questi anni diminuendo, si è assistito ad un continuo e costante aumento di femminicidi a partire dal 2005 (84 casi) e fino al 2015 (128 casi), con una tragica impennata nel 2013 che registra 179 episodi. La realtà ci pone di fronte ad una vera e propria guerra, le cui proporzioni incidono sul vissuto di ognuno in maniera talmente significativa da spingere l'immaginario e il simbolico culturale a fare i conti con la tragicità del fenomeno.

La scrittura delle donne – almeno in Italia – ha immediatamente registrato i dati, piegando alla rappresentazione del reale l'immagine complessa di un conflitto di potere, come fanno – per citare solo alcuni dei testi di cui si è maggiormente discusso – gli *Amori crudeli* di Cinzia Tani ⁵¹, *L'amore rubato* di Dacia Maraini ⁵², e, da un certo punto di vista, anche le riflessioni su ambienti e interni casalinghi

⁵⁰ A. Sofri, *Femminicidio, mostro della nostra cultura. Quel delitto d'onore assolto da Stendhal*, in «la Repubblica», 25 ottobre 2012.

⁵¹ C. Tani, *Amori crudeli. Quando si uccide chi si ama*, Milano, Mondadori, 2003.

⁵² D. Maraini, *L'amore rubato*, Milano, Rizzoli, 2012.

contenute, per esempio, nel secondo volume della saga dedicata all'*Amica geniale* di Elena Ferrante: in esso l'autrice descrive un intreccio denso e complesso di violenze familiari, che non fa presagire nulla di buono ⁵³.

Nel febbraio del 2013 poi è stato pubblicato il volume *Ferite a morte*, testo dello spettacolo che l'attrice, presentatrice e personaggio televisivo Serena Dandini ha interpretato nei mesi precedenti sulle scene dei teatri di quasi tutta Italia, a partire da quello di Palermo ⁵⁴. Si tratta di trentasei brevi – a volte brevissime – storie di donne ferite, sfigurate, abortite, uccise barbaramente dalle persone che amavano o avevano amato, solo, appunto, perché donne, soggette al potere e al controllo maschile, come tutte le altre cose possedute dall'uomo: femminicidi, dunque, secondo la definizione ormai, purtroppo, divenuta classica in una società in cui il conflitto di genere è all'ordine del giorno ⁵⁵:

Tutto nasce dal desiderio di raccontare in modo diverso le esistenze delle donne vittime di femminicidio [...]. Mi sono chiesta: «E se le vittime potessero parlare?» [...]. A questo azzardo è ispirata la scrittura di *Ferite a morte*, monologhi che nascono dalla voce diretta delle vittime, donne assassinate proprio in quanto donne, per mano di uomini, dei loro uomini. Ho letto decine di storie vere e ho immaginato un paradiso popolato da queste donne e dalla loro energia vitale. Sono mogli, ex mogli, sorelle, figlie, fidanzate, ex fidanzate che non sono state ai patti, che sono uscite dal solco delle regole assegnate dalla società e questa disubbidienza è stata fatale ⁵⁶.

La narrazione sostituisce, dunque, la realtà o, meglio, dà al reale quella possibilità che non ha avuto: raccontare la propria versione dei fatti. Siamo così catapultati in un aldilà affollato dalle anime di donne defunte, che parlano dopo il proprio trapasso, voci monologanti di vittime assassinate che cercano una logica, un senso al proprio destino. Fa quasi da vera e propria Caronte la donna di

⁵³ Cfr. in particolare E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011 e *Storia del nuovo cognome*, ivi, 2012.

⁵⁴ S. Dandini, *Ferite a morte*, Milano, Rizzoli, 2013.

⁵⁵ «Il termine femminicidio, o femmicidio, si riferisce alle violenze che vengono perpetrate dagli uomini ai danni delle donne in quanto tali, ossia in quanto appartenenti al genere femminile. Il femminicidio comprende inoltre tutti quei casi di omicidio in cui una donna viene uccisa da un uomo per motivi relativi alla sua identità di genere»: così sintetizza le caratteristiche del fenomeno la voce relativa presente in «Wikipedia» (cfr.: it.wikipedia.org/wiki/femminicidio; ultima consultazione: 10 giugno 2016).

⁵⁶ Dandini, *Ferite a morte*, cit., pp. 11-12.

Caltanissetta, uccisa per un certo *Senso dell'onore*, che, lamentando l'improvviso incremento degli arrivi, non fa, da questo punto di vista alcuna differenza fra sé e la ragazza di Tabriz, in Iran, essendo entrambe state trucidate perché adultere ⁵⁷.

E le storie diventano inevitabilmente un terribile *noir*, *malgré soi*, e del *noir* fanno proprio ciò che il genere ha in comune con l'atrocità odierna. Resta così il dubbio se la presenza di alcuni dati tipici di tale forma di scrittura sia ciò che alimenta il realismo del nuovo romanzo poliziesco o se, in un movimento biunivoco di andata e ritorno, esso si sia travasato dai mezzi di comunicazione di massa nell'immaginario degli uomini e delle donne di oggi. Ci riferiamo, innanzi tutto, al ricorso a scenari e contesti senza tradizione e senza storia, senza la possibilità di stabilire alcuna relazione duratura fra gli attori, senza nessun apporto alla ricostruzione identitaria delle soggettività. *Ferite a morte* è, da questo punto di vista, un sorprendente regesto di *nonluoghi*. E non mi riferisco solamente a quella sorta di paradiso separatista, da dove le anime delle donne uccise narrano le proprie vicende, un paradiso, senza premio, ma anche senza punizione, tempo sospeso della testimonianza, con una sola consolazione:

Per fortuna dove siamo ora, in questa specie di aldilà al femminile, anche se siamo ferite a morte, le ferite scompaiono, sarà una ricompensa per quel che abbiamo dovuto passare da vive, fatto sta che si torna tutte lisce come culetti di bambino, qualche vantaggio noi donne ce l'abbiamo, almeno da decedute ⁵⁸.

E mentre il corpo, ormai privo di ogni fisicità, si rigenera nella verità del racconto, il qua giù abbandonato anzi tempo si popola di spazi degradati e simbolici. Penso, per esempio, al pozzo dietro casa, dove giace il cadavere della donna uccisa dal marito che non voleva un altro figlio (*La Scientifica*: «E daje, 'n'artra rana che me caca in testa, 'sto pozzo è freddo e umido, so' tre mesi che sto qua drento e a nessuno j'è venuto il sospetto de da' 'na sbirciatina» ⁵⁹) e al congelatore, custodito in cantina, dove viene nascosto il corpo fatto a pezzi della compagna di Mario (*Quarto Stato* ⁶⁰); o alle edicole di Napoli, «luoghi sacri fai-da-te», che «servono per celebrare i

⁵⁷ Mi riferisco ai due racconti *Il senso dell'onore* e *Occhi di gatto*, rispettivamente *ivi*, pp. 23-25 e 27-28.

⁵⁸ *Ivi*, p. 77.

⁵⁹ *Ivi*, p. 30.

⁶⁰ *Ivi*, p. 112.

santi protettori e i morti del quartiere senza andare tutti i giorni al cimitero» e dove i defunti restano volentieri, poiché si trovano vicino a casa, «con l'odore di fritto dei panzarotti e i ragazzini che gli buttano la palla in faccia sopra alla fotografia»⁶¹; o ancora al parco più importante di New York, Central Park, nel quale neppure per una «ragazza nata e cresciuta» nella metropoli statunitense «è facile essere libera»⁶²; oppure, al Luna Park di Dacca, la cui grande ruota che gira, «tutta illuminata», è l'ultima immagine che può sognare la piccola, ormai inutile, prostituta, ingrassata a pillole per mucche, mentre le «portavano via fegato e reni»⁶³; o ancora al mercato dove la protagonista di *Un buon maftoul* si reca per cercare il miglior grano duro hambar destinato alla confezione del piatto palestinese; o infine i cimiteri e le pietre tombali – quello di Père-Lachaise a Parigi o quella di Tomoko, in Giappone, ad esempio – che accolgono i corpi martoriati delle vittime e che con le funzioni funebri e le bare di faggio da poco prezzo, sono significativa metonimia del “valore” che la cultura patriarcale assegna alle donne. Anche le città, quando vengono chiamate in causa, non sono altro che spazi deformati, resi, per esempio, pestilenziali dal fetore della spazzatura, come la Napoli, invasa dalla mondezze, sui cui cumuli viene abbandonato il cadavere della badante dell'anziano signor Antonio (*'Na sera 'e maggio*); o come la ridente cittadina messicana Ciudad Juárez, città di confine, nelle cui fabbriche le ragazze *trabajadoras* con «le loro mani adolescenti» assemblano

senza sosta meraviglie tecnologiche di ultima generazione: tv al plasma, smartphone... Toshiba, Philips, Samsung, Sony, Panasonic sono tutti qui a delocalizzare perché il lavoro delle donne vale come la loro vita, meno di un chilo di patate.

Ma per i nostri uomini sono come le puttane, non c'è differenza tra chi vende il proprio lavoro e chi il proprio corpo; le operaie guadagnano, girano da sole in autobus, mantengono la famiglia e le bevute dei loro mariti, è troppo umiliante per i maschi lasciarle in vita⁶⁴.

E spesso quegli oggetti che le donne producono diventano l'icona dell'atrocità dell'esistenza cui sono condannate: così accade al

⁶¹ *Ivi*, p. 41.

⁶² *Ivi*, p. 46.

⁶³ *Ivi*, p. 64.

⁶⁴ *Ivi*, p. 33.

televisore, che proietta nelle case programmi come *Chi l'ha visto*, o gli speciali sui RIS di Parma; alle chiavi di casa, che andavano cambiate; alle scarpe con sistema di ammortizzatori rivoluzionario K2 della Kasper, indossate per l'ultima corsa nel parco; alle pietre usate per la lapidazione; ai marmi dei pavimenti da tirare a lucido in attici e superattici da pulire; alle pillole per mucche, destinate a ingrossare le tette di bambine prostitute; al foulard di seta di Hermès con cui viene strangolata la protagonista de *Le mie Chanel*, identificabile per le inequivocabili, eleganti scarpe tacco sei; sino alla motocicletta, dote mai consegnata, che provoca la morte della donna protagonista di *Angry Brides*. Finché a venir reificato è lo stesso essere vivente, la donna, ridotta a mero oggetto di possesso e il cui destino di vita o di morte è nelle mani di chi la fruisce: «Tanto la vera essenza di me non c'era più, ero diventata una cosa sua e una cosa non può morire perché una cosa è inanimata»⁶⁵; o, in maniera ancora più incisiva:

Gli piacevo perché ero decorativa, stavo bene su tutto, dallo yacht al salotto in pelle bianca, non stonavo mai e impreziosivo l'ambiente. Non ho mai sbagliato un vestito o una pettinatura, mai *overdressed* o *underdressed*, dove mi appoggiava facevo la mia porca figura [...], sei la mia bella statua, la mia natura morta preferita⁶⁶.

La reificazione è, dunque, l'estremo processo di trasmutazione della fisicità femminile, il suo annientamento simbolico, cui corrisponde sul piano reale un corpo che viene smembrato dalle botte, dalle pugnalate, dagli spari, arso dalle fiamme, dilaniato dalle pietre, lasciato decomporre per giorni nell'acqua del fiume⁶⁷. In un mondo dominato dal telefonino, dai collegamenti wi-fi, da Internet, Facebook e Twitter, dagli apparecchi ecografici che permettono di sapere con anticipo se il feto sia maschio o femmina – solo per eliminarlo in quest'ultimo caso –, la tecnologia abdica al potere secolare e indistruttibile di un genere sull'altro. Poco ottengono le iniziative promosse dai centri antiviolenza e le campagne pubblicitarie, come le voci narranti di *Ferite a morte* non mancano di sottolineare, a

⁶⁵ *Ivi*, p. 62.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 66-67.

⁶⁷ Come avviene al cadavere della protagonista di *Ofelia*: cfr. *ivi*, pp. 97-99.

volte con sorprendente e scoraggiante ironia ⁶⁸. Dichiara l'autrice nell'*Introduzione*:

mi ero messa in testa di affrontare l'argomento in un modo completamente diverso: partendo dalle protagoniste che non ci sono più e facendole finalmente parlare.

Volevo che queste donne fossero libere, almeno da morte, di raccontare la loro versione dei fatti, nel tentativo di ridare luce e colore ai loro opachi fantasmi. Desideravo farle rinascere con la libertà della scrittura e la follia del teatro e trasformarle da corpi da vivisezionare in donne vere con sentimenti e risentimenti, ma anche, se è possibile, con l'ironia, l'ingenuità e la forza sbiadite nei necrologi ufficiali ⁶⁹.

L'ironia è, dunque, la cifra stilistica che salva la narrazione dalla commiserazione, dalla semplice condanna, dalla superficialità e dall'inazione. È proprio nella sua dimensione *noir* più spietata, ma anche più disincantata, che, attraverso uno sguardo in grado di trovare il suo distacco ironico, la denuncia raggiunge l'efficacia maggiore:

No, non era un mostro, sennò mi bruciava viva da subito. E invece per fortuna prima mi ha dato una vangata in testa che mi ha stordita forte e quando mi ha dato fuoco non ho sentito quasi niente. Lo vedi? Non avevamo un mostro in casa, ci pensava a me, anche alla fine... sennò non mi tramortiva prima con la vangata, senza sarebbe stato peggio, avrei sofferto molto di più, è stato un pensiero per me, lo vedi mamma, non avevamo un mostro in casa, era solo un po' nervoso di temperamento ⁷⁰.

Ma qui dobbiamo fare una riflessione: oggi la scrittura femminile racconta in modo diverso il femminicidio, con uno sguardo più consapevole e strutturato, che molto spesso fa propri i saperi e le culture delle donne. E lo dimostrano, a mio parere, proprio alcune pagine del *noir* contemporaneo.

⁶⁸ Cfr., per esempio: «Scusate, glielo dite voi alle ragazze del centro antiviolenza che c'avevano ragione? Io non le ho più trovate, dice che hanno dovuto chiudere per via dei tagli, ora al posto loro c'è una banca, ma il mutuo non me l'hanno dato. Peccato, volevo tanto cambiare casa. Ora mi son rimaste solo queste chiavi e non mi ricordo neanche cosa aprono... Questa è del cancello, e questa?» (*Ivi*, p. 53); «Come ho fatto a non capirlo? Avevo pure visto quella bella campagna pubblicitaria per noi donne, quella che dice: "La violenza ha mille volti, impara a riconoscerli". Ma come si fa se ha il volto del tuo amante?» (*Ivi*, p. 103).

⁶⁹ *Ivi*, pp. 13-14.

⁷⁰ *Ivi*, p. 22.

II.2.2. 2005: la famiglia al tempo del femminicidio

Con una sorprendente intuizione anticipatoria, nel 2005 Melania Mazzucco pubblica *Un giorno perfetto*, cronaca, se mi si consente il termine, di un femminicidio che per un puro caso non annienta fisicamente la donna, ma la distrugge psicologicamente e moralmente attraverso l'uccisione del più piccolo dei suoi figli e il grave ferimento della maggiore ad opera del suo ex marito ⁷¹.

La scelta narrativa di Mazzucco è quanto mai efficace. L'autrice non predilige la prospettiva dell'assassino, né quella della donna: sceglie i punti di vista di un'intera comunità, il giorno perfetto – ventiquattro ore, dalla notte, alla mattina, al pomeriggio, alla sera – di una serie di famiglie, in una città emblematica, come Roma, le cui vicende si intrecciano fra loro, storie tutte che decostruiscono lo spazio familiare, spazio asfittico della violenza e del conflitto, di ciò che deve essere taciuto e nascosto, piuttosto che quell'idilliaco laboratorio di gloriosi futuri, come ipocritamente sostiene la cultura occidentale, di cui è testimonianza nel romanzo un breve brano tratto dal *Discorso sullo stato dell'Unione* pronunciato nel 2004 da George W. Bush, esergo all'intera narrazione: «La famiglia è il luogo in cui dimorano le speranze del nostro paese, il luogo che fa spuntare le ali ai sogni» ⁷².

Antonio Bonocore, il femminicida, lo dichiara con estrema lucidità, mentre legge e corregge in macchina la lettera destinata all'onorevole Elio Fioravanti che, intanto, sta tenendo, emblematicamente, un comizio presso la sede del circolo Genitori e Famiglie del Pigneto:

Ci tengo a precisare che sono sano di mente [...].

Io non lo posso accettare-[il divorzio] in quanto che la famiglia è lo scopo più nobile della vita di un uomo che altrimenti pesa sulla terra come un sasso senza lasciare frutto e discendenza, e siete voi che lo avete detto una volta che ci parliamo, forse ve lo ricordate.

Abbiamo fallito, allora il mio dovere è cancellare ogni traccia di me e di mia moglie da questa terra perché siamo un grandissimo sbaglio e tutti e due ci abbiamo colpa. Ma soprattutto lei, che è una donna egoista e ingrata e io che ci ho vissuto per dodici anni più quelli quando eravamo fidanzati lo so. Io però la perdono di tutto, e la affido all'amore di Dio.

Tutto quello che diranno di me non ci credete, perché l'ho sempre fatto per il suo bene e per quello dei nostri figli. Neanche quello che diranno di Emma

⁷¹ Mazzucco, *Un giorno perfetto*, cit. Torneremo sul testo anche nel capitolo II.5.

⁷² *Ivi*, p. 7.

*non ci credete, e ricordatevi di noi come prima di oggi, quando siamo stati felici*⁷³.

Afferma la voce narrante di *Ni una más*, racconto di *Ferite a morte*: «Alla fine c'è sempre la famiglia, ma la famiglia è per noi il luogo più pericoloso»⁷⁴. Senza dichiarazioni esplicite o narrazioni a tesi, *Un giorno perfetto* dimostra proprio tale dato di fatto attraverso la sua dimensione corale: in modi più o meno diversi, tutti i personaggi sono vittime di uno stereotipo positivo della famiglia, che ne misconosce o, piuttosto, colpevolmente ne nasconde, i rapporti di dominanza e di potere, le schiavitù e le disuguaglianze, che nulla hanno a che vedere con i sentimenti. Nel nucleo familiare amore e morte si coniugano più spesso di quanto non accada nella letteratura stessa, di quanto il luogo comune della dedizione assoluta dei corpi e dell'eternità della passione non lascino intendere. La famiglia non è certo la culla dell'amore, ne è piuttosto spesso, troppo spesso, il monumento funebre. Antonio Bonocore è l'estremo prodotto di tale cultura e di tale stereotipo e lo dichiara senza infingimenti, sin dall'inizio del romanzo:

Lo assali di nuovo un impulso distruttivo. Recuperò la cassetta, infilò l'anulare sotto il nastro magnetico, tirò. Tirò finché il sottile nastro marrone si srotolò tutto fra le sue dita. Lo prese fra i denti e lo spezzò. Ridusse in coriandoli le loro vacanze, il loro passato, e li gettò dal finestrino. Lo strano uomo non ti dirà più sei bellissima, sei bellissima. Sei maledetta. Ti maledico, zoccola spergiura – e rimpiangi per sempre ciò che hai fatto alla nostra famiglia e all'uomo che avevi giurato di amare finché morte non ci separi⁷⁵.

Poi in seguito, con maggiore evidenza, quando culla l'immagine della morte che darà ad Emma, i molteplici modi con cui cercherà di annientare il suo corpo e, attraverso di esso, la loro storia:

Ti ucciderò quando esci da quel cancello. Ti sparero con la Springfield Armory 1911-A1. L'ho oliata col lubrificante che una volta ho bevuto per avvelenarmi. È carica: 7 colpi + 1. [...]. Il male ti tiene in ostaggio e io ti libererò. Ti sparero appena ti avvierai verso il bar Vinicio's dove ogni giorno da sei mesi pranzi con una pizzetta senza mozzarella, o un panino con verdura, o un tramezzino tonno e pomodoro. Ti sparero quando mi sarai passata davanti e avrai fatto finta di non conoscermi [...]. Ti investirò quando attraversi la strada e ti calpesterò

⁷³ *Ivi*, p. 178.

⁷⁴ Dandini, *Ferite a morte*, cit., p. 33.

⁷⁵ Mazzucco, *Un giorno perfetto*, cit., p. 19.

e sentirò lo scricchiolio delle tue ossa e non saranno in grado di riconoscerti, dovranno guardare i documenti per scoprire che quel fagotto spiacciato sull'asfalto eri tu [...]. Ti spingerò sotto la metro, mentre guardi ansiosa in direzione del tunnel e sorridi quando finalmente sbuca il fanale del primo vagone – ti spingerò sotto le ruote mentre ancora sorridi [...]. Ti annegherò nell'Aniene, ti spingerò nell'acqua da Ponte Mammolo, dove ti piace fermarti a guardare il fiume che scorre [...]. Ti soffocherò, stringendoti attorno al collo le calze velate autoreggenti che ti sei infilata oggi per incontrare il tuo amante. Ti strangolerò con le mie stesse mani [...]. E poi per estirpare il male annidato dentro di te ti aprirò col coltello da cacciatore che mi chiedevi di usare tu stessa, per sbucciare la frutta ai bambini durante i pic-nic [...]. Ti aprirò per liberarti della voglia che umilia la tua carne. E poi impugnerò la Springfield Armory, e tirerò il colpo che è già in canna, e mi spaccherò il cuore, e avremo pace, e staremo insieme per sempre ⁷⁶.

L'evidente atrocità degli intenti è affidata alla freddezza dell'elenco, con una tecnica narrativa a cui ci ha ormai abituato l'uso e l'abuso di una letteratura di denuncia sociale che vuole sempre più sostituirsi all'inchiesta giornalistica e al *reportage*. Ma il 2005 era ancora un tempo non sospetto, tempo in cui la forma del *noir* si ancorava al presente e ai suoi conflitti per segnalarne i misfatti attraverso la narrazione, assai prima che in Europa e in Italia, finalmente, il femminicidio apparisse in tutta la sua efferatezza di crimine contro l'umanità: vera e propria “guerra di genere” del Terzo Millennio.

Quattro anni più tardi il connubio fra scrittura femminile e nuovo poliziesco è celebrato dall'antologia *Alle signore piace il nero* ⁷⁷. Qui Grazia Verasani dà voce al terrore delle donne fortuitamente sopravvissute alla violenza omicida del proprio partner nel racconto *Teresa*. La narrazione si gioca tutta su due rapporti fondamentali: quello morte/sopravvivenza e quello corpo/memoria. È la dialettica fra i poli di ciascuna coppia, dialettica apparentemente oppositiva, che consente all'adozione del punto di vista della vittima femminile di evitare facili cadute nella retorica.

La morte apre sin dall'inizio la ricostruzione della vicenda: la voce narrante ricorda il nonno Armando, a lei particolarmente caro, ma ormai defunto. La rievocazione della figura dell'avo rinchiede come in una scatola cinese altri due flashback temporali. Il primo ci riporta al quarto d'ora precedente, quando la donna rivede Moreno, il suo aguzzino: «Lo aveva riconosciuto, anche se era di schiena, come attraverso un'informazione organica a cui è impossibile sfug-

⁷⁶ *Ivi*, pp. 211-212.

⁷⁷ Cfr. *Alle signore piace il nero*, Milano, Sperling & Kupfer, 2009.

gire. Aveva sentito una frattura interna, di ossa che si sbriciolano, e una specie di mancamento, di svenimento verticale» ⁷⁸. Il salto cronologico consente alla donna di inserire il secondo tema, quello del rapporto corpo/memoria: l'organismo riconosce, perché ricorda, perché è sopravvissuto. La sopravvivenza *sposta* la memoria dal cervello alla carne, poiché se è il corpo a sopravvivere, allora è la mente a soccombere agli eventi, quell'insensato razioicinio che ha creduto nei miracoli, che ha nutrito l'inutilmente fiduciosa speranza «che qualcosa, dall'oggi al domani, si trasformasse di colpo, senza interventi esterni o interni, che era come ammettere di credere ai miracoli...» ⁷⁹.

Il *flashback* successivo ci conduce a sei mesi prima, quando la protagonista apprende della liberazione di Moreno Calò. Ancora una volta la reazione istintiva della donna - prima ancora di darsi la possibilità di esprimere a parole il proprio dolore - è di natura fisica: «Con un senso di oppressione al petto, aveva detto a zia Carmela che l'avrebbe aspettata fuori, e fuori, nell'aria umida e fredda, aveva risentito il suo respiro» ⁸⁰. È a questo punto che si torna alla figura del nonno e se ne evoca la morte, trapasso che ha rappresentato per la protagonista un momento di crescita: «Era cresciuta all'istante: la ragazzina che portava ancora i calzoncini di lana, aveva comprato il primo paio di collant in una merceria» ⁸¹. La maturità passa da un corpo all'altro: quando il primo soccombe, il secondo riceve il testimone della vita e prosegue il suo cammino, segnato - quasi marchiato - dall'avvenuto cambio di stato.

La sensazione di quel dolore, che ha rappresentato anche un rito di passaggio, richiama alla mente un'altra morte e un altro dolore. Ci concediamo a questo punto una citazione più ampia, perché ci troviamo di fronte ad un passaggio particolarmente significativo, centrale nella ricostruzione della nuova fase di mutamento:

Anni dopo il dolore sarebbe stato diverso, ventrale, schiumoso, anche se la morte di una creatura non nata non ha odori, né lineamenti o timbri di voce da ricordare. Sei mesi di Teresa dentro la sua pancia. Una bambina che non avrebbe mai pianto in un reparto maternità; un abbozzo di vita classificato in un referto medico, umiliato da un trafiletto sul giornale: «Moreno Calò, di anni trentadue, ha ridotto in fin di vita la sua convivente al sesto mese di gravidanza».

⁷⁸ *Ivi*, p. 12.

⁷⁹ *Ivi*, p. 15.

⁸⁰ *Ivi*, p. 13.

⁸¹ *Ibid.*

Sì, il feto aveva già un nome: Teresa, e gliel'aveva dato lei. Lei si era salvata. Il suo utero no, quello non avrebbe più accolto né Terese, né Marchi o Guendaline.

L'articolo elencava parole come pugni, calci e schiaffi, con spicciola morbosità. *Parole*. Aveva riso, prima di posare il giornale sul tavolino della sala d'attesa del dentista; peccato che quel foglio non riportasse anche l'elenco dei suoi denti caduti sul tappeto e le spese per sostituirli con quelli finti.

Il medico di famiglia le aveva detto che era stata fortunata: era ancora viva. Ma la sua unica fortuna era stata quella di odiare fino a esaurire tutte le sue forze. L'odio le aveva permesso di assistere fiduciosa al processo, di trovarsi subito un'altra casa, un altro lavoro, nuovi amici, di cancellare il nome di Moreno Calò dai discorsi, suoi e di tutti, e di resistere alla tentazione di farsi compatire.

[...] La tv aveva smesso di accenderla per non riconoscersi nei Tg o nei talk show pieni di donne maltrattate, di statistiche allarmanti, di leggi ingiuste. La sua amica Cloe non amava i film dove si ammazzano gli animali, diceva che anche se era tutta una finzione era troppo sensibile per vedere un cane o un gatto morire malamente. A lei succedeva più o meno la stessa cosa con la televisione ⁸².

Apprendiamo in questo modo che Teresa non è l'eroina epoinima, non è colei che vince la morte e racconta la propria storia perché sia d'esempio alla comunità che l'ascolta: Teresa è un *pezzo* del corpo della donna – lei sopravvissuta, esso no –, come i «denti caduti sul tappeto», una parte della sua carne che sarebbe potuta divenire corpo autonomo, vita destinata a crescere, futuro; che avrebbe conosciuto la morte dei suoi cari, perché naturale, perché predestinata e avrebbe così compiuto il suo percorso di maturazione, la sua crescita. Ma a Teresa tutto ciò è stato negato. La sua morte non ha nulla di “normale”, di naturale. Dunque, non genera crescita, ma regressione; blocca nell'istante della perdita e non ammette né voyeristiche narrazioni della vicenda, né possibilità di superamento, verso nuovi amori. Alla donna non resta che odiare e sostituire la voce pubblica, le ricostruzioni televisive con immaginari fantastici, che cancellino e occultino la realtà presente, che di essa non conservino neppure un lontano ricordo: non dunque la letteratura *noir*, quella del giallo violento, ma le narrazioni fantasy e i romanzi storici.

La carne che sopravvive è quella che ora gestisce il lavoro della rimembranza, che coltiva e preserva il ricordo, perché la mente, annientata nella sua funzione principe, non induca all'oblio. Alla

⁸² *Ivi*, pp. 13-14.

psicologa che vorrebbe aiutarla dicendole che il tempo sana ogni ferita, la donna risponde:

Ma certo, sì, col tempo la ragione se ne fa una ragione. Ma il corpo, dottoressa? Il corpo no. Un corpo pestato, ferito, mutilato, no. Il corpo ha idee scriteriate. Il corpo non si fa scrupoli. Il corpo ha vertigini. Il corpo ha pensieri terra terra. Il corpo non ha dubbi. Il corpo non ha altra scelta. Il corpo non è virtuoso. Il corpo, dottoressa, certi cibi non li digerisce! ⁸³

Come un bolo indigesto, opponendo un rifiuto alla compassione e al perdono, la reminiscenza del dolore e della violenza cresce nei «pensieri terra terra» del corpo, una materia che produce sinapsi, che fa sua una delle funzioni cerebrali fondamentali. Nella carne risiede dunque il vissuto, si coltiva la memoria dell'esperienza, più importante della vendetta, cui, infatti, la donna rinuncia quasi immediatamente:

Si accese un'altra sigaretta. Dando un colpo di tosse, sentì battere contro le tempie un principio d'emicrania e una parola precisa. *Vendetta*. Si sforzò di ridere ma non ci riuscì.

Una parola impronunciabile per chi crede in Dio, pensò. Una parola che credeva accantonata, risolta. Una parola che è come un temporale che fa saltare l'elettricità. Una parola romantica e immatura. Una parola antica, letteraria, ma fatta di budella e vomito verdastro come dopo una colica. Molto più di una parola. Molto di più ⁸⁴.

Denunciata come inutilmente letteraria, come stereotipo romantico, anche la parola si trasforma in materia fisica, in umori corporei e si scioglie nella memoria della carne. Il racconto stesso vive della stasi del corpo: il movimento avanti e indietro nella rievocazione avviene infatti durante una sosta, in cui la donna appare seduta a pensare su una panchina, una di quelle panchine di cui nonno Armando aveva detto: «Il giorno che non ci saranno [...], il mondo finirà» ⁸⁵. E la narrazione si chiude proprio quando si torna al movimento, quando il corpo rientra nel mondo, nella sua violenza, nei suoi pericoli:

⁸³ *Ivi*, p. 17.

⁸⁴ *Ivi*, p. 16.

⁸⁵ *Ivi*, p. 11.

Quando si alzò dalla panchina, aveva cominciato a piovere. Il cellulare segnalava la chiamata a vuoto di un numero sconosciuto [...]. Sollevandosi ebbe un lieve capogiro, poi qualcuno, passando, la urtò per sbaglio ma subito se ne scusò con un sorriso timido e un cenno del berretto. Un uomo dall'aria gentile, pensò lei, prima di ricordare che quel berretto rosso ero lo stesso indossato da *lui* fuori dalla farmacia. Aumentò il passo e, in prossimità di un semaforo, lo vide girarsi di tre quarti, offrendole il profilo. Lei sbiancò di colpo, riconoscendolo ⁸⁶.

Ancora una volta la mente sarebbe tentata di credere alla “gentilezza” di quell'uomo. Ma la memoria, mai persa nel vissuto corporeo, riporta il ricordo, consente l'identificazione, svelando il miraggio del pensiero. Si tratta di una chiusa terribile, che ci ricorda come le storie, i fatti, senza l'apprendimento della memoria e dell'esperienza, possano tornare inevitabilmente e atrocemente a ripetersi: una sola storia, che si replica per lo stesso soggetto nel tempo, o che si ripete uguale da donna a donna.

Due anni più tardi infatti in un altro racconto, *Per quello che mi importa*, edito nel numero unico di «MicroMega», dedicato a *Crimini d'establishment* ⁸⁷, Grazia Verasani ci racconterà *quella* unica identica storia, alternando alla narrazione della fine della vicenda d'amore personale di un'operatrice dei centri antiviolenza, le vite e le morti delle tante che a lei si sono rivolte nel corso del tempo (Sarah, Vittoria, Leila) e che, inquietantemente, saranno le stesse anche per Romina, la donna a cui ora sta prestando il proprio aiuto. Non un racconto, dunque, ma tanti racconti, diversi nei nomi, simili nei fatti, che si innestano gli uni negli altri, dando vita all'unico *continuum* che quelle premesse rendono possibile: vicende di donne che si innamoreranno di un uomo che le picchierà e le violenterà; che continueranno tuttavia ad amare, convinte che egli sia diverso da così, sia, in fondo, quell'essere dolce che avevano conosciuto all'inizio del rapporto, un uomo che poi le ucciderà massacrandole di botte o con premeditazione, come Antonio Bonocore, come accade alle donne di *Ferite a morte*.

Ma l'antologia *Alle signore piace il nero* ci regala un altro straordinario esempio di come il *noir* femminile scelga di trattare il femminicidio: ci riferiamo al racconto di Donatella Diamanti, *L'altra metà di Sara* ⁸⁸. Da un certo punto di vista possiamo dire che il

⁸⁶ *Ivi*, pp. 19-20.

⁸⁷ G. Verasani, *Per quello che mi importa*, in «MicroMega», 3 (2011), pp. 144-152.

⁸⁸ D. Diamanti, *L'altra metà di Sara*, in *Alle signore piace il nero*, cit., pp. 77-96.

femminicidio narrato dall'autrice si collochi a metà fra quello di *Un giorno perfetto* e gli esperimenti narrativi di Grazia Verasani. Sara Forti è una poliziotta «che gli uomini che massacrano le donne li sbatte in galera»⁸⁹ e che spesso, troppo spesso, ha a che fare con i cadaveri deturpati di donne uccise dai loro partner. Ha perso così anche la sorella gemella Linda:

Chi le ha fatto quello che le ha fatto, lo ha fatto fra le undici e l'una. In una discarica a cielo aperto l'ha fatto e poi l'ha lasciata lì, fra una ciabatta rossa che spunta da una montagnola di detriti attecchendosi a fiore e una lavatrice rugginosa dall'oblò spalancato. Pare una bocca. Una bocca immobilizzata in un urlo muto. Come quello di Sara, che sbianca davanti alle labbra bianche di Linda, al sangue rappreso sotto le narici, agli occhi... Fino alla sera prima nessuno sarebbe riuscito a distinguerle e ora eccole lì, fregate dalla più irrimediabile delle differenze⁹⁰.

Al centro c'è ancora il corpo, anzi due corpi legati indissolubilmente dalla somiglianza, potremmo dire, confondibili e con-fusi in un unico corpo, in un'unica carne. Anche qui, una parte di quel *continuum* sopravvive, mentre l'altro viene escisso con la violenza. Il corpo che perdura ripercorre la memoria del fatto con una tecnica narrativa che intercala alla rievocazione e al racconto tradizionali lo stile dei rapporti di polizia. Ciò che resta da fare a Sara, per consentire alla sorella Linda di ottenere la propria vendetta, è compiere la trasformazione, resuscitare quel corpo perduto sostituendolo con il proprio, adescando così l'assassino, Matteo Rosi, che si chiama, inquietantemente, come suo figlio:

Il 12 novembre 1991 alle 9.15, l'agente scelto Sara Forti entra nel negozio di un parrucchiere per signora in via dei Santi. Si siede, guarda Linda e se stessa per l'ultima volta, poi chiede un taglio corto e una tinta castano scuro [...].

Alle 21.41.37 Ròdano, dopo aver ripetutamente suonato, sfonda la porta con una spallata. Il rumore dello schianto si sovrappone a quello dello sparo [...].

Alle 21.42, uscendo dalla camera da letto di Linda, Sara pensa invece agli opposti e agli uguali. Al nome che ha dato a suo figlio; a ciò che è e a ciò che invece solo si assomiglia; all'uno che più uno fa due e al due, che una volta diviso ha fatto la sua disperazione⁹¹.

⁸⁹ *Ivi*, p. 79.

⁹⁰ *Ivi*, p. 84.

⁹¹ *Ivi*, pp. 85 e 95.

II.2.3. Dalla parte di Caino: una deroga di genere

Se *L'altra metà di Sara* di Donatella Diamanti, mischiando narrazione e modalità dei rapporti di polizia, ci offre quasi un decalogo delle procedure investigative, il bel libro di Giampaolo Simi *La notte alle mie spalle* affianca racconto individuale e racconto pubblico, adottando la scomoda e impopolare prospettiva di Caino, nella migliore delle tradizioni del *noir* contemporaneo ⁹².

Non abbiamo purtroppo lo spazio per dedicarci ad un'estesa e approfondita analisi del romanzo che, davvero, lo meriterebbe. Ci accontenteremo, dunque, di mettere in evidenza quegli elementi che ci sembrano più significativi e innovativi nella scelta di trattare da una tale prospettiva il tema del femminicidio.

Intanto il delitto di genere è connotato da un dato cronologico-ambientale specifico: è, cioè, identificato con la *notte* del titolo. Il termine rinvia certamente a un tempo definito in senso propriamente denotativo, ma accoglie un evidente ampliamento metaforico: la notte implica contestualmente il buio e l'oscurità; antropologicamente si identifica con l'impossibilità di vedere e, dunque, di discernere, di decifrare e di comprendere ciò che si vede; e, ancora, di reagire in termini di appropriatezza e razionalità.

La notte, dominio del buio e dell'incapacità implicata a discernere e capire ciò che si ha davanti, è, quindi il tempo dell'errore, dell'impossibilità/incapacità di intendere quale norma vada applicata e, di conseguenza, è prodomo dello sbaglio e della colpa.

Ma, allo stesso tempo, quell'arco cronologico è oltre/dietro le spalle: è superato o, meglio, l'oggi dispiega un costante, continuo e parcellizzato lavoro di superamento. Il protagonista dovrà, infatti, come lo psichiatra che lo ha in cura gli suggerisce, gettarsi ogni singola, circoscritta notte, dietro le spalle, per permettere al buio di un'intera esistenza di essere oltrepassato ⁹³. La notte è, dunque, un'entità discreta, fatta di singoli tasselli.

Per questo anche l'intera narrazione si compone di tessere relative ad un *prima* e ad un *adesso*, preziose tarsie che alternandosi ordinatamente ci consentono di dare senso all'oggi attraverso il lento ricostruirsi delle vicende del passato, con due sole, significative eccezioni. La prima è costituita dai capitoli 4-6 – in cui gli eventi dell'*ora* occupano solo una piccolissima porzione incipitaria del

⁹² G. Simi, *La notte alle mie spalle*, Roma, Edizioni e/o, 2012.

⁹³ Cfr.: «Mettermi una nottata alle spalle è ogni volta un'impresa» (*ivi*, p. 81); «Non pensi alla notte che deve ancora venire» mi ha risposto [il medico]. «Pensi alla notte che si è lasciato alle spalle» (*ivi*, p. 178).

capitolo intermedio, il quinto –, sezioni che sono dedicate alla prima crisi della coppia, rispettivamente coincidente con un *impasse* lavorativo per l'uomo e con una prima trasgressione per la donna, che cerca al di fuori dell'*entourage* familiare un proprio spazio, sia hobbistico che occupazionale. L'altra eccezione è costituita dai capitoli finali (41-43) che dopo un piccolo dittico (39-40) dedicato alla ricostruzione della fase finale del passato – quel processo che condurrà il protagonista in carcere –, si concentra sulla possibilità stessa dell'esistenza e della costruzione di un futuro.

Tuttavia il titolo e l'*incipit* del romanzo non ci dicono altro del tempo attuale se non che esso è il superamento di quella notte. Queste seppur banali e ovvie precisazioni sono necessarie per capire il punto di vista da cui si dispone la narrazione: perché le *spalle* al di là delle quali si colloca la *notte* sono le *mie*. Si crea così un orizzonte d'attesa particolarmente suggestivo: una voce narrante, in prima persona, ci racconterà da un presente che ha oltrepassato il confine che lo separa dall'errore di quel tempo – in cui la colpa si è dispiegata in tutta la sua efferatezza e negatività –, le vicende che sono germogliate da quell'assenza di luce, assenza che nulla di buono ci fa presagire.

La tensione fra colpa e superamento della stessa, fra buio e luce, fra male e bene, fra colpevolezza e innocenza, torna, rovesciata, nel contrasto che si viene a creare fra esergo e avvio del romanzo. Il primo è tratto da una canzone, *Wuthering Heights* di Kate Bush, edita in *long playing* il 20 gennaio 1978, dalla casa discografica EMI, all'interno dell'album musicale di debutto della cantante. Si tratta di una scelta particolarmente emblematica: intanto perché Kate Bush ha dichiarato di aver scritto il testo della canzone all'età di diciotto anni, dopo aver letto il romanzo *Cime tempestose* di Emily Brönte, sulla spinta emotiva che le era derivata dalla visione di una sua riduzione cinematografica, prodotta nel 1970. Scopriremo nel prosieguo della narrazione di Simi che proprio questo romanzo diviene il prolungamento/sostituto simbolico del nuovo rapporto che il protagonista cerca di instaurare, superando il passato, con la propria figlia Caterina. Ma leggiamo la citazione:

It's me
I'm Cathy
I've come home
I'm so cold ⁹⁴

⁹⁴ *Ivi*, p. 7.

Cathy dichiara la propria identità al suo ipotetico interlocutore, che dovrebbe riconoscerla dal semplice: «Sono io», qualcuno con cui condivide la propria casa (dice *home* e non *house*), creando l'illusione di un'atmosfera intima, della familiarità di una coppia, ad un membro della quale la donna richiede, probabilmente, quel calore che la riscaldi dal freddo che prova.

Antinomicamente, ad apertura della vicenda la voce narrante del romanzo – con una sequenza di frasi brevi che otticamente e graficamente sembrano corrispondere ai versi dell'esergo – dichiara:

Si dice che molti uomini abbiano una seconda vita.

Io sono uno di loro.

Di sicuro sono pochi gli uomini che possono raccontarla.

Io sono uno di loro.

Il mio nome è Furio Guerri ⁹⁵.

Non è una vita in continuità con la precedente, che abbia una consuetudine, una familiarità quella a cui Furio Guerri fa riferimento, ma un'esistenza che si oppone alla precedente, una vita *seconda*, che egli percepisce come un privilegio condiviso da *non molti*. Con *pochi* spartisce poi un ulteriore privilegio: quello di poterla raccontare. Ma quale vita? La reticenza iniziale sembra voler negare alla prima esistenza il diritto di essere narrata: Furio Guerri vuole raccontare la vita ulteriore, vuole proiettare un'immagine di sé connotata dalla diversità, diversità che coinciderebbe con l'essere altro, scisso dall'esistenza vissuta in precedenza. Scoprirà tuttavia di poterlo fare solo passando attraverso il calvario della rievocazione della *vita prima*, che quella attuale presuppone e dalla quale non può essere tagliata via, tanto che ne marchia l'identità con un epiteto che ne costituisce come l'insegna di riconoscimento. Il primo capitolo si apre, infatti, con un'ulteriore, laconica affermazione: «La mia seconda vita è quella di Furio Guerri, il mostro» ⁹⁶.

Anche qui l'elemento centrale è il tempo: la prima e la seconda vita di Furio Guerri sono narrate l'una nell'altra. Dalla seconda, quella in cui egli *si definisce* il mostro, narra la prima in cui *diviene* il mostro. Si tratta di un tempo di formazione, ma di formazione diciamo così, "pubblica": come il mostro chiuso nello spazio interno e privato della casa, nello spazio domestico della coppia, giunga a divenire il "famigerato" mostro delle cronache, la cui storia è patri-

⁹⁵ *Ivi*, p. 9.

⁹⁶ *Ivi*, p. 11.

monio di tutti. Narrativamente ciò vuol dire adottare il *flashback* come tecnica di dilazione e di rallentamento del tempo. Per conoscere che cosa? I fatti, certo, ma anche come quella *notte* che domina sin dall'inizio e viene ripetutamente citata nel corso della rievocazione, sia cecità interiore, incapacità di vedere la propria, terribile identità nelle sue espressioni più inquietanti, dominata da quella furia (di cui è significativo emblema il nome che Simi sceglie per il suo protagonista) pronta ad annientare ciò che lo circonda, ciò che egli possiede, ogni cosa – animata e inanimata – perché non rispondente ai propri desideri, al proprio stereotipo di normalità, di quotidianità e di famiglia, al modello di uomo vincente che si pretende di essere. In effetti è il libro – o, se vogliamo, il racconto – la vita seconda di Furio Guerri: solo nella ricostruzione narrativa degli eventi, stimolati dall'ambiguità del presente, colui che vorrebbe divenire il sensibile, attento padre e amante Flavio trova il *sensu* degli eventi. È la necessità di disambiguare le motivazioni delle proprie attuali azioni che costruisce lentamente il significato profondo dell'oggi. Basterebbe a dimostrarlo il solo primo capitolo che ci presenta un Furio Guerri travestito da operaio in pausa pranzo, che si accomoda su una panchina del campo di atletica dell'«Istituto Comprensivo Guglielmo Marconi» – che solo «la mancanza di inferriate» «differenzia dalla classica edilizia carceraria» –, intento ad osservare i ragazzi che escono da scuola a mezzogiorno. Sappiamo che è – o è stato – un mostro, ma che tipo di mostro? L'autore gioca sull'ambiguità delle deduzioni possibili: un pedofilo, un *voyer*, un maniaco sessuale, senza sciogliere il dubbio perché ora, ciò che interessa, nonostante le resistenze del suo stesso personaggio, è fare un salto indietro verso la «prima vita [...] di Furio Guerri, agente di vendita monomandatario delle Industrie Grafiche Aggradi»⁹⁷.

E alla narrazione Furio Guerri non potrà resistere, non potrà opporsi: racconta ai lettori, racconta alla sua nuova amante, racconta a sua figlia attraverso Internet, sotto un *nickname* preso in prestito dal protagonista di *Cime tempestose*, in una serie di travestimenti costanti, che sono altrettante metafore della difficile, forse impossibile ricerca di un'ulteriore identità. In definitiva, chi commette un femminicidio, sembra dirci l'autore, non cancella solo l'identità della donna che gli è stata a fianco: cancella anche la propria. Non può esserci dopo alcuna, altra storia, se non il racconto delle vicende che quel mostro hanno partorito.

Singolarmente – ma forse non troppo – questo termine acco-

⁹⁷ *Ivi*, p. 13.

muna il libro di Giampaolo Simi con quello di Serena Dandini: *Il mostro* è infatti il titolo del primo racconto di *Ferite a morte*, tutto giocato sull'incapacità dell'intero nucleo familiare – moglie, figli, sorella, suocera – di riconoscere il mostro in agguato che viveva con loro. Ne *La notte alle mie spalle* è colui che si porta il mostro dentro di sé che non riesce a vederlo, che rimane vittima del buio culturale che la società gli ha trasmesso, attraverso gli stereotipi, attraverso i giochi di potere, attraverso il dominio di un genere sull'altro. Il secondo Furio Guerri è così tanto il prodotto della cecità del primo, che alla vista ha rinunciato e conosce attraverso gli odori, i profumi, i sentori promananti dagli oggetti, dai corpi e dalle vite, come tanto spesso il testo ci dice ⁹⁸. E attraverso il racconto, in una visione in cui, ancora una volta la parola, la letteratura diviene *significato* (e quindi *conoscenza*) della vita – Furio Guerri decostruisce la falsità di quei luoghi comuni, scoprendo la sola, unica verità di fondo, la mistificazione di quella con-fusione dei corpi e degli esseri che dovrebbe rappresentare il vero amore:

Io so che è fantastico quando succede, ma poi sai cosa ho capito? Che è come amare quella parte di te stesso che abita un altro corpo.

Ami solo te stesso, alla fine.

[...]

però, se in un'altra persona ami sempre e solo te stessa, un giorno la puoi odiare con una ferocia con cui, credimi, si può arrivare a odiare solo se stessi ⁹⁹.

Il conflitto - introiettato nel chiuso delle città e dei suoi interni, piuttosto che nel campo aperto dello scontro fra noi e gli altri, fra noto e ignoto, fra amico e nemico – giunge così nel *noir* – almeno quello che abbiamo attraversato – a decostruire non solo il *topos* tradizionale di amore e morte, ma anche quello più rassicurante e consolatorio della “famiglia ideale”. Non possiamo tuttavia fare a meno di notare anche qualcosa d'altro: e cioè il fatto che in questa forma di “esperienza collettiva” – ben diversa da quella delle guerre vere e proprie –, esito della trasformazione sociale da cui scaturisce il presente, l'autobiografismo – cioè la finzione di una corrispon-

⁹⁸ Cfr., per esempio: «Negli asili e alle elementari c'è odore di mandarino, gomma da cancellare e temperamatite. Lo stesso odore, oggi come il mio primo giorno di scuola. Ma alle superiori c'è un odore diverso. Indefinito, però preciso. Credo sia odore d'impazienza. L'impazienza che ci prende proprio quando non ne esiste motivo, perché c'è tutta la vita davanti» (*ivi*, p. 19; ma cfr. anche *passim*, per esempio le pp. 20 e 166).

⁹⁹ *Ivi*, p. 253.

denza reale con il vissuto di un soggetto identificabile – scomparire quasi completamente o – che è più o meno lo stesso – denuncia e dichiara apertamente la propria natura finzionale.

Nel caso del femminicidio, poi, abbiamo un insolito privilegio: per la prima volta possiamo assistere alle forme del riuso di un tema e di una forma di conflitto, attuato dalla narrazione maschile – se fosse possibile definirla così, col rischio di darle cittadinanza –, guardando al vissuto e alla scrittura delle donne, uso letterario che appare – almeno in Italia, e limitatamente a tale caso –, sin dall'inizio, purtroppo, genericamente connotato.

II.3. *Abitare lo spazio*

II.3.1. *Lo “spatial turn”, il noir e la scrittura delle donne*

Evidenziando all'interno del discorso teorico proprio degli studi di genere una «proliferazione di metafore spaziali», Cristina Demaria ha adombrato alcuni anni fa la possibilità di «rintracciare una strutturazione metaforica del discorso femminista», riassumibile nel modo seguente:

Si parla “da una posizione femminista”, guardando ai “fatti di confine” e insistendo nel situare una conoscenza in base alla quale elaborare un'efficace politica della collocazione: i confini sono geografici, culturali e fisici, ma anche immaginari e da immaginare [...].

Sia la soggettività, sia l'identità vengono così configurate come un percorso di movimenti, rotture e attraversamenti dello spazio ¹⁰⁰.

Non è certamente qui il caso di avventurarsi in una disamina di tale affermazione che ci pare tuttavia utile riferire come segnale di una sensibilità contestuale complessiva che nel corso degli anni si è venuta interrogando sul valore assunto dallo spazio, dalla sua rappresentazione e dai luoghi come vincolo identitario di appartenenza. Sempre più frequentemente si parla oggi infatti – a livello nazionale e internazionale – di “geolocalizzazione” o “georeferenziazione” per indicare la prassi con cui si collegano fra di loro posizioni geografiche con reti di dati culturali ¹⁰¹. Lo sviluppo di tale punto

¹⁰⁰ C. Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003, p. 61.

¹⁰¹ Cfr. per esempio: D. J. Bodenhamer-J. Corrigan-T. M. Harris, *The spatial humanities: GIS and the future of humanities scholarship*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

di vista è l'esito di un processo generale di trasformazione dell'esperienza e del pensiero dello spazio, che è sfociato da una parte in specifiche pratiche di gestione dello spazio stesso; dall'altra – ed è ciò che più ci interessa – in un vero e proprio ripensamento della spazialità che, quando coinvolge le scienze umane, diviene rinnovata attenzione per la dimensione spaziale, attenzione cui negli ultimi anni si è dato il nome di *spatial turn* ¹⁰².

Tra i primi che hanno registrato la svolta epocale nella percezione e nella concezione dello spazio va sicuramente indicato il teorico del postmoderno Fredric Jameson ¹⁰³, per il quale, come è noto, la fine della modernità consiste non solo in una forte variazione del senso della storia, ma anche in una profonda risemantizzazione del significato dello spazio, dopo anni in cui la dimensione temporale ha costituito la prospettiva principale a partire dalla quale elaborare sistemi e prodotti culturali.

Tuttavia va segnalato che le posizioni più recenti hanno incontrato, almeno per quanto concerne gli studi letterari, una sensibilità per la visione del testo artistico come prodotto del rapporto fra spazio e tempo, viva e vitale. In particolare, l'attenzione per l'importanza e il valore rivestiti dallo spazio e dalla sua rappresentazione all'interno dei testi letterari data ormai molto addietro nella storia della critica e della teoria letteraria contemporanea (e non solo). Nelle sue vicissitudini ha rivestito senza dubbio un ruolo rilevante la traduzione e la diffusione del pensiero di Michail Bachtin, penetrato in Italia a partire soprattutto dagli anni Settanta del Novecento. A lui si deve l'introduzione della categoria di *cronotopo* ¹⁰⁴, ridefinita da Franco Moretti con il motto, semplice ma icastico, di «quel che succede dipende dal dove succede» ¹⁰⁵, o, in altre parole, l'evento racchiude non soltanto il tempo del suo svolgimento, ma presuppone anche le specifiche qualità del luogo in cui si verifica, qualità

¹⁰² B. Warf-S. Arias (eds), *The spatial turn: interdisciplinary perspectives*, London, Routledge, 2009.

¹⁰³ F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991; trad. it.: *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. S. Velotti, Milano, Garzanti, 1989, poi *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, trad. M. Manganelli, prefazione dell'autore all'ediz. italiana, postfazione di D. Giglioli, Roma, Fazi, 2007.

¹⁰⁴ M. Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979: «Chiameremo *cronotopo* (il che significa letteralmente “tempospazio”) l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (*ivi*, p. 231, corsivo nel testo).

¹⁰⁵ Cfr. F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo 1880-1900*, Torino, Einaudi, 1998.

che formano tutt'uno con l'evento stesso, ne sono anzi direttamente proporzionali, per usare un'espressione mutuata dalla matematica.

Tale condizione narrativa, che ha fatto sì che nel tempo si prediligesse per accadimenti simili od omologhi un'ambientazione conforme e che quindi si individuassero degli specifici *topoi* spaziali (il giardino delle storie sentimentali, la foresta-labirinto del romanzo d'avventura, il castello della narrazione gotica, la stanza chiusa del giallo, i mondi paralleli o extragalattici dei racconti di fantascienza e così via, per ricordarne soltanto i più noti e famosi), ha consentito di tracciare dei veri e propri *cataloghi degli spazi narrativi*. Ne è un esempio recente anche la bella miscellanea curata da Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi ¹⁰⁶, nella quale i due critici affermano di aver «cercato di capire in quale modo i luoghi siano causa di azione e di riflessione e come essi mutino nel tempo» ¹⁰⁷, senza tuttavia dimenticare che se i luoghi sono importanti come luoghi in sé,

spesso lo sono altrettanto come specchio del mondo interiore. Un altro elemento qualificante è pertanto il rapporto esterno-interno che ogni luogo comunica in modo proprio. Nei luoghi si entra e si esce, portando con sé l'esperienza interiore e arricchendola di quella acquisita nel mondo esterno. C'è una continua trasmissione tra esterno del luogo e interno dell'uomo ¹⁰⁸.

Ma l'inventario delle tipologie e delle qualità degli *spazi letterari* tradizionali va oggi sicuramente integrato e ampliato con l'inserimento di quelli che Marc Augé ha definito – ormai una decina di anni fa – i *nonluoghi* ¹⁰⁹, zone di passaggio, dove si vive in un eterno presente, dove ogni essere umano è sempre un viaggiatore o un passeggero, senza identità definita, in perpetuo transito fra uno svincolo e l'altro della strada, principale o secondaria che sia: autogrill, centri commerciali, parcheggi, ecc. La predilezione narrativa per questi *nonluoghi* è certamente parallela al desiderio di raccontare un universo in disgregazione, in cui la condizione umana è vista come soggettivamente incerta, instabile, abnorme, mostruosa o, più semplicemente, misteriosa, anche quando appare del tutto “normale”.

¹⁰⁶ *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi - G. Ruozzi, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

¹⁰⁷ G. M. Anselmi-G. Ruozzi, *Introduzione*, *ivi*, p. VII.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. IX.

¹⁰⁹ Rinvio ancora ai più volte citati Augé, *Nonluoghi* e Id., *Disneyland e altri non luoghi*.

Si tratta di dati ormai acquisiti, che è quasi banale rievocare, e che costituiscono un percorso all'interno del quale, ancora oggi, le antesignane teorizzazioni appunto di Michail Bachtin – cui potremmo accostare le tesi di Jurij Michajlovič Lotman¹¹⁰ e di Maurice Blanchot¹¹¹, per ricordarne solo le più famose –, conservano un potenziale euristico del tutto intatto, nonostante la posizione periferica in cui ben presto il cambio di paradigma teorico ha relegato lo strutturalismo, la semiotica e il post-strutturalismo, dei quali esse erano sicuramente in parte debitrice. Come segnala Sorrentino, allo stato attuale

la questione della spazialità nella letteratura ricompare negli orizzonti di studio [...] perché le nuove riflessioni mettono al centro del panorama questioni che gli studi letterari avevano sempre lasciato ai margini o affrontato con difficoltà: il rapporto con gli altri saperi [...]; il rapporto tra reale e finzione [...]; il rapporto tra parte reale dello spazio e parte immaginaria¹¹².

Tuttavia, negli studi letterari, soprattutto in Italia, le riflessioni teoriche – diversificate e pur parzialmente sovrapponibili – hanno prodotto, piuttosto che nuovi paradigmi interpretativi o ampi quadri storiografici, un numero cospicuo di lavori consistenti in studi di casi, volti per lo più ad individuare la rappresentazione di un certo tipo di spazio in un determinato testo o autore; oppure generici cataloghi spaziali (più sopra ricordati), ricostruiti senza evidenza di dati, che consenta di collegarli ai diversi immaginari storici, sociali, culturali nelle differenti epoche, senza una modellizzazione che renda conto dei molteplici usi nei molti generi letterari, ciascuno, come è noto, dotato di regole e criteri specifici di funzionamento e di costruzione, soprattutto in anni più vicini a noi, in cui la contaminazione e l'ibridazione sono prassi del fare letterario.

Tale osservazione appare tanto più densa di significato quanto più si rifletta sul fatto che la prospettiva metodologica sin qui delineata ritorna a declinare – in forme solo parzialmente diverse – un tema particolarmente caro al dibattito nazionale e internazionale sulla spazialità letteraria, quello relativo alle modalità con cui un

¹¹⁰ J. M. Lotman, *Tipologia della cultura* (con B. A. Uspenskij), a cura di R. Faccanini-M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975.

¹¹¹ M. Blanchot, *Lo spazio letterario* (1955), Torino, Einaudi, 1967.

¹¹² F. Sorrentino, *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010, p. 10. Si vedano anche G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008 e B. Westphal, *La Géocritique. Rêel, fiction, espace*, Paris, Edition de Minuit, 2007.

testo produce nel lettore l'*effetto* di realtà dello spazio, la sua leggibilità.

Roland Barthes, facendo proprie alcune osservazioni elaborate da Lacan, sosteneva che in un'opera letteraria tale effetto si ottiene mediante l'introduzione di dettagli inutili nell'economia del senso della storia ¹¹³; mentre l'approccio generativo lo ha considerato come prodotto della creazione di reti coese di elementi. Più recentemente Sandra Cavicchioli ha proposto l'introduzione di un terzo fattore, definibile come "effetto di profondità": la leggibilità dello spazio è assicurata dalla coerenza delle varie "profondità" degli elementi dello spazio rispetto al soggetto osservatore ¹¹⁴, suggerimento che ci sembra condivisibile. In ambito narrativo, ciò significa sostanzialmente interrogarsi sul punto di vista, sull'insieme dei saperi di cui è portatore, sugli immaginari culturali da cui muove, sull'identità che lo contraddistingue, sulla declinazione di *gender* di cui è latore, elementi che si proiettano al di fuori della narrazione, alla ricerca di un vissuto – nei lettori, nel pubblico, nei fruitori – simile e condiviso.

Tuttavia – per quanto ci risulta – allo stato attuale degli studi, non esiste un panorama complessivo che guardi almeno alle pratiche discorsive generate a partire da uno specifico luogo, in una fase significativa della sua crescita e sviluppo, tenendo conto dei differenti soggetti che l'hanno prodotta e delle diverse situazioni geopolitiche sociali in cui è nata. Al contrario, se è vero, come è vero, che il materiale letterario rappresenta uno straordinario collettore di figurazioni prodotte da determinati soggetti – forma del sentimento di appartenenza dei soggetti stessi –, ogni futura ricerca non potrà non avvantaggiarsi della messa in rilievo delle costanti di rappresentazione spaziale; del rapporto fra scenari diversi; delle identità che vi agiscono; del ruolo dello spazio rispetto alle finalità narrative dei testi; della presenza di simboli, stereotipi e figurazioni specifiche degli spazi e, non ultimo, della "qualità emotiva" dello sguardo che produce la narrazione, utilizzando qui un concetto piuttosto estensivo di narrazione.

Afferma Andrea Bernardelli: «Per avere una narrazione è sufficiente che ci sia un narratore, una storia e qualcuno a cui raccontarla», precisando, alcune pagine dopo, che «mediante il termine *storia* si indicherà il significato o contenuto narrativo, l'oggetto del racconto costituito dalla successione degli avvenimenti riportati» ¹¹⁵. Oggi

¹¹³ R. Barthes, *L'effet de réel*, «Communication», 11 (1968), pp. 84-89.

¹¹⁴ S. Cavicchioli, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2002.

¹¹⁵ A. Bernardelli, *La narrazione*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 7 e 14.

tuttavia dobbiamo necessariamente ricorrere a un'interpretazione piuttosto estremista ed estensiva del concetto di storia che la concepisce come successione di eventi (gli elementi del codice) legati da una sintassi (spazio-temporale), che implica uno o più soggetti, indipendentemente dal loro collocarsi esclusivo sul piano della trama – che costituisce l'essenza del discorso – e dal loro coinvolgimento in atti dinamici finalizzati al raggiungimento di un qualsivoglia esito della vicenda. Intendo, cioè, che la narrazione di una storia si dà nel momento in cui si realizza una mutazione non solo degli agenti veri e propri e del loro *status* all'interno della storia veicolata dal discorso, ma anche di identità che possono essere coinvolte a titolo differente e su livelli diversi, sia pure esterni al testo (come, per esempio, la comunanza emotiva con il pubblico). Mi colloco, cioè, su un piano teorico più vicino a quello che oggi si intende per *storytelling*, ovverosia quella forma di comunicazione che si avvale della narrativa per dirigere i propri contenuti – emotivi, intenzionali, contestuali – verso fruitori collocati allo – o in grado di condividere lo – stesso livello d'esperienza e di vissuto.

Inoltre, la rinnovata attenzione in ambito letterario per la spazialità non si è quasi mai contemporaneamente avvalsa delle indicazioni provenienti dalla prospettiva con cui i Gender e i Cultural Studies hanno guardato alle società complesse, ai soggetti che abitano in esse gli spazi disponibili e alle modalità con cui le percezioni relative ai luoghi – di provenienza e di elezione – contribuiscano alla delineazione delle differenti identità. Al contrario riteniamo che ciò possa garantire la ricostruzione di uno scenario geo-politico completo e stratificato, frutto della ricomposizione di quadri storiografici che contemplino le differenze di *gender*, di identità e di vissuti. E riteniamo parimenti che possa risultare un interessante campo esemplificativo di quanto siamo venuti dicendo rivolgere l'intento analitico verso quello che è stato definito, ormai una ventina di anni fa, il genere maggiormente coinvolto nel vissuto del presente, ovverosia quel *noir* o *neonoir*, che dire vogliamo, che ha invaso negli ultimi decenni gli scaffali delle librerie italiane. Si tratta di un variegato e complesso contenitore, verso il quale, tuttavia persino il collettivo Wu Ming – autore di ben altre tipologie letterarie – ha riconosciuto un debito teorico importante.

Secondo il quadro storiografico tracciato da Wu Ming, infatti, tra postmoderno e New Italian Epic si porrebbe il *noir*: «mentre il postmodernismo si riduceva a maniera e si avviava all'implosione», in Italia «le energie si espressero in un ritorno ai generi "paraletterari": principalmente giallo e *noir*, ma anche fantastico e *horror*. Venne ripresa la tradizione del *crime novel* come critica alla società,

del giallo come – per dirla con Lorian Macchiavelli – “virus nel corpo sano della letteratura, autorizzato a parlar male della società in cui si sviluppava”¹¹⁶. Da un certo punto di vista, potremmo dire che, mentre il New Italian Epic mantiene attiva al proprio interno la componente storica del postmoderno, il *noir* parte dalla possibilità di sviluppare un altro degli elementi costitutivi del famigerato *Nome della rosa*, quel giallo, che già Eco, come abbiamo visto, definiva trama eminentemente *metafisica e filosofica*¹¹⁷.

La natura e le finalità di tali energie ci sembrano fortemente adombrate proprio nella citazione che Wu Ming 1 fa della presa di posizione di Lorian Macchiavelli: egli sottolinea il ruolo di critica della società che l'adozione di tale forma “generica” comporta nel riuso del *noir*, ovverosia, nella riconsiderazione di un ruolo specifico assegnato alla disamina del disastro sociale e culturale contemporaneo.

Infatti, delineando le caratteristiche del *noir* contemporaneo, Elisabetta Mondello afferma: «Certamente fra gli elementi più vistosi risaltano il furore orrorifico, la crudeltà e l'efferatezza delle descrizioni e l'ambientazione delle storie nelle metropoli di un'Italia vista come luogo di conflitti sociali, di solitudini inquietanti che sfociano nella spietatezza e nella ferocia di personaggi deliranti, assassini per gioco o per pura gratuità»¹¹⁸.

Anche per alcuni dei suoi prodotti vale dunque la qualifica di UNO, introdotta dal collettivo, poiché molti se non tutti hanno mescolato il poliziesco “tradizionale”, il thriller, la *crime novel* e la *spy story* con altre forme, dando vita ad una prosa *poetica*: cioè ad «“oggetti narrativi non-identificati” [UNO], libri che sono *indifferentemente* narrativa, saggistica e altro: prosa poetica che è giornalismo che è memoriale che è romanzo»¹¹⁹.

In tale declinazione il *noir* fa proprio senza dubbio almeno uno, se non tutti, degli elementi centrali fra quelli elencati da Wu Ming 1 come caratterizzanti la scrittura del New Italian Epic, e, cioè,

¹¹⁶ Wu Ming 1, *New Italian Epic 3.0. Memorandum 1993-2008*, in Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 20.

¹¹⁷ Cfr. U. Eco, *Postille a «Il nome della rosa»*, in «Alfabeta», 49 (giugno 1983), ma cito, come già segnalato in precedenza, dall'edizione allegata al romanzo, Milano, Bompiani, 1984, p. 31.

¹¹⁸ E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, in *Tendenze di un nuovo genere metropolitano*, a cura di E. Mondello, Roma, Robin Edizioni, 2005, p. 17.

¹¹⁹ Wu Ming 1, *New Italian Epic* cit., p. 12.

il cosiddetto *sguardo obliquo*, l'*azzardo del punto di vista*. Si tratta dell'adozione non solo di un posizionamento solitamente inusitato, ma soprattutto di una visione dai margini, che stravolge il senso "normale" e "normato" dell'azione, perché si colloca all'interno di chi la fa. Così, se gli autori del New Italian Epic scelgono di mostrare al lettore il divenire storico dalla postazione "meno prevedibile"¹²⁰, la narrativa *noir* sceglie una

storia che non ha assolutamente il percorso che avevo indicato precedentemente (delitto, investigazione, scoperta del colpevole, punizione del criminale). I suoi presupposti sono completamente diversi: il protagonista stesso non è un *detective*, un investigatore o una persona che svolge un'indagine, ma qualcuno che si trova catapultato all'improvviso in una situazione destabilizzante o da incubo. Può addirittura essere a sua volta un delinquente o un assassino ed è un passaggio non da poco fare del protagonista un criminale piuttosto che un investigatore¹²¹.

Effettivamente non si tratta di un'operazione banale o semplicistica, per una serie di motivazioni che non esiteremmo a definire "etiche": perché elimina la gratificante allegoria superficiale del finale ristabilimento della giustizia e della punizione della colpa; perché denuncia l'esistente come incontrollabile da parte del soggetto; perché lascia aperto l'esito, annullando la consolazione dell'*happy end*; perché sospende – e quindi decostruisce – la logica e il senso comuni. Ma, soprattutto, perché attraverso la scelta dello sguardo obliquo può entrare nel *noir* un altro aspetto di condivisione con il New Italian Epic e, cioè, l'assunzione esplicita di un "calore" nella scrittura, dell'imperativo a *don't keep it cool-and-dry*.

Sembrerebbe che ciò che manchi al *noir* sia la molteplicità degli sguardi obliqui, tipico del *romanzo di trasformazione*, unica forma o genere ammessa come precipua del New Italian Epic. Ma, in effetti, anche questa è affermazione parziale, proprio quando si rifletta ad alcuni esempi o casi specifici di luoghi da cui viene prodotta la narrazione *noir* e al ruolo che lo spazio vi assume: si può forse negare che lo spazio attribuito ad alcuni *nonluoghi* rappresenti una vera e propria assunzione di posizionamenti "eccentrici" e "marginali" e delle qualità degli sguardi che di lì promanano? Non sono forse questo, per esempio, il raccordo, la discarica o l'aldilà a

¹²⁰ *Ivi*, p. 27.

¹²¹ F. Giovannini, *Il noir contemporaneo e la tradizione*, in *Tendenze di un nuovo genere metropolitano*, cit., p. 44.

mezz'aria fra terra e cielo di *Benzina* della Stancanelli, di cui parleremo a breve? E si potrebbero fare molti altri esempi.

Un altro dato poi appare evidente e, cioè, che spesso quando si rifletta sugli elementi dichiarati specifici – se non in qualità, almeno in numero di occorrenze – dei testi appartenenti al New Italian Epic non si può fare a meno – o almeno non può farlo chi scrive – di trovare echi e comunanze con posizioni e affermazioni teoriche che appaiono così inquietantemente e al contempo – sempre per chi scrive –, così rassicurantemente vicine a ciò che nel tempo è parso specifico della scrittura femminile: l'attraversamento dei generi e la loro commistione con materiali di provenienza eterogenea, l'assunzione di posizionamenti "eccentrici" come luoghi da cui dare voce a saperi *altri*, l'etica responsabile di cui parla, per esempio, Spivack¹²² per la scrittura originale e traduttiva delle donne, e così via.

Per tutto ciò che siamo venuti dicendo, il *noir* contemporaneo, prodotto dalla scrittura delle donne, appare perciò un utile serbatoio di casi, per riflettere su una forma peculiare del riuso, quella relativa alla categoria spaziale e alle modalità con cui essa si relaziona da una parte alla voce narrante e alle ipostasi testuali, e dall'altra al vissuto del pubblico verso cui protende il proprio messaggio. L'incontro con i *nonluoghi* sarà naturalmente inevitabile – tanto più quanto più ci muoviamo all'interno di un presente e di una forma narrativa particolarmente sensibile a tali scenari – e ci permetterà di cogliere pratiche specifiche e i sensi che esse veicolano. Nei paragrafi che seguono tenteremo quindi – a partire da un'esemplificazione valida, naturalmente, *a parte subiecti* e tornando, anche, su alcuni dei testi *noir* che hanno già attirato la nostra attenzione – qualche circoscritto approfondimento.

II.3.2. *Spazi reali, spazi simbolici 1: il luogo delle anime di Elena Stancanelli*

Come è noto, il primo soggetto con il quale il lettore stabilisce una relazione all'interno del testo è rappresentato dall'ipostasi della voce narrante, soggetto che occupa uno spazio – ovviamente, "simbolico" – figura del suo posizionamento. Pare dunque lecito porsi innanzi tutto una domanda relativa alla qualità della mutazione – se mutazione c'è stata – dei caratteri precipui di tale luogo, sempre presente nel testo letterario, pur nella polimorfia della sua manifestazioni, lo spazio, appunto, in cui si collocano la voce narrante e

¹²² Cfr. G. C. Spivack, *La politica della traduzione*, in Mahasweta Devi, *Invisibili*, a cura di A. Pirri, Napoli, Filema, 2007, pp. 121-165.

le sue manifestazioni ¹²³. Si può narrare di un *non-mondo* che vive in un presente indefinito, in cui gli accadimenti quotidiani svelano la predominanza e il potere di entità spaziali che generano dal loro stesso interno gli incubi presenti nelle menti dei protagonisti, senza ridefinire o rivisitare lo spazio/corpo occupato da chi genera la narrazione stessa? Si può fare a meno di chiedersi da quale luogo (reale, virtuale, simbolico, immaginario, ecc.) parli nella narrativa degli ultimi anni chi parla? Se occupi con un corpo (reale, virtuale, simbolico, immaginario, ecc.), con un peso (reale, virtuale, simbolico, immaginario, ecc.), con uno sguardo o con un punto di vista uno spazio (reale, virtuale, simbolico, immaginario, ecc.)? Se le scelte che si effettuano a questo riguardo diano *sensu*, *significato* metaforico ad uno spazio intratestuale particolare fra l'autore/autrice e il suo pubblico? E, infine, si può rispondere a questa domanda ignorando la riflessione che su questi temi e sul rapporto voce/corpo/scrittura hanno prodotto le storie, le culture e i saperi delle donne ¹²⁴? Io penso, naturalmente, di no.

Potrebbe sembrare una contraddizione - oppure un imperdonabile, quanto stolto, errore metodologico - tentare un primo affondo nello spazio figurativo-simbolico occupato dall'ipotesi della voce narrante partendo da *Benzina* di Elena Stancanelli ¹²⁵, storia, al limite fra il *noir* e l'*horror*, in cui due ragazze, Eleonora, detta Lenni, e Stella, compagne nella vita e nel lavoro, gerenti di una pompa di benzina, tentano disperatamente e inutilmente di occultare il corpo della madre di Eleonora, del cui delitto le due ragazze si sono rese colpevoli e che si concluderà inevitabilmente con il suicidio di entrambe. Il romanzo è infatti affidato alla narrazione, apparentemente in presa diretta, di tre narratrici che sono anche le attrici della storia narrata: si tratterebbe cioè di quello che una volta si sarebbe chiamato un racconto auto(omo)diegetico e che ora - in tempi di insofferenza per ogni terminologia strutturale-semiotica - si ritorna a specificare come auto- o pseudo-auto-biografico. E pur tuttavia - proprio come ci hanno insegnato i teorici dell'autobiografia ¹²⁶ - il

¹²³ Il rinvio è obbligatoriamente a G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino, Einaudi, 1976⁵.

¹²⁴ Per averne un'idea si veda almeno Demaria, *Teorie di genere* cit.

¹²⁵ Stancanelli, *Benzina*, cit.

¹²⁶ Cfr. per un panorama complessivo F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni, 2003.

patto che questo tipo di storie stabilisce fra autore/autrice e lettore/lettrice coinvolge non soltanto quello che la Spivack definirebbe l'“effetto di realtà”¹²⁷, ma anche l'arco cronologico che divide il tempo della storia (vero o presupposto tale) da quello della scrittura. Il tempo della memoria occupa infatti uno spazio: per quanto accorciato possa essere (chi parla può farlo anche a pochissima distanza dall'accadere degli eventi, come di fatto è in *Benzina*, in cui i singoli accadimenti sono narrati a pochi istanti dal loro avvenire o, addirittura, a pochi decimi di secondo da essi), questo *gap* temporale determina il punto e, quindi gli assi cartesiani del piano, in cui la voce si colloca rispetto allo scenario degli accadimenti. Se poi essa si solleva per giudicarli, per vederli meglio, anche di poco o di pochissimo; oppure si abbassa al di sotto di essi per denunciarne l'indecifrabilità, ecco che lo spazio si definisce tridimensionalmente e si delineano i confini di un *mondo*.

Entrambi i casi sono presenti nel romanzo della Stancanelli, nel quale Lenni/Eleonora si muove, impacciata e succube dei fatti, al di sotto del piano orizzontale in cui si svolge la storia, condannata all'incomprensione e all'illogicità. Stella, al contrario, sempre piuttosto impotente rispetto alla sorte, ma decisamente più attiva e dotata di senso della realtà, vede spesso dall'esterno e da un po' più in alto il filo delle vicende, proprio come se fosse allocata su quel sedile di *tir*, su cui tanto avrebbe voluto sedere Peppe, il compagno di sua zia, per guardare al mondo¹²⁸. Ma ancora più in alto – anche *fisicamente*, se così si potesse dire – si colloca la madre di Eleonora, proiettata dalla morte fuori del proprio corpo, e tuttavia poco lontano e poco al di sopra di esso e dello spazio in cui si muove la sua figliuola. La rinuncia ad un narratore extradiegetico onnisciente unico comporta quindi in *Benzina* che questa funzione passi a turno ad ognuna delle voci narranti, le quali non solo denunciano di volta in volta quella che considerano la “verità” del proprio agire e sentire, ma interpretano anche quella delle altre, sicure di possedere la chiave decifratrice del senso degli eventi, proprio in virtù dello spazio reale e simbolico che occupano. La narrazione che apre *Benzina* e che viene prodotta da Lenni/Eleonora, ne è un eloquente esempio:

¹²⁷ Cfr. gli studi di G. C. Spivack contenuti in Mahasweta Devi, *La trilogia del seno*, introduzione e saggi di G. C. Spivack, Napoli, Filema, 2005.

¹²⁸ Cfr. Stancanelli, *Benzina*, cit., p. 70.

Sto. Le ginocchia sul finto marmo freddo, le mani piene. Apro e chiudo le dita perché scorrano i rigagnoli verdi di questo liquido rancido, così familiare. Stella mi sta guardando. Ho gli occhi chiusi e le volto la schiena, ma so che mi controlla ¹²⁹.

Si tratta dell'esplicita dichiarazione di un'entità che occupa uno spazio, quantunque ancora indefinito e indeterminato, se non per una sua qualità di falsità, che connota il marmo di cui è fatto il pavimento su cui quel corpo giace inginocchiato. Il consistere di quella voce e della corporeità che la produce – *piena* come denunciano le mani, sineddوحة del corpo stesso – viene immediatamente correlato a due sguardi: quello di Stella – l'altra voce narrante co-protagonista –, percepito in maniera indiretta da Lenni, che però si presuppone *reale*; e il proprio, che è *ipotetico, virtuale*, poiché gli occhi della ragazza sono chiusi e, dunque, quel vedere è frutto di un'attività esclusivamente immaginativa, anzi noetica, conoscitiva. Lenni *sa* non solo che è esposta allo sguardo di Stella, ma che quest'ultima la *controlla* e lo sa perché così prevede la narrazione che compie a se stessa degli eventi in cui si trova immersa.

Quel voltare le spalle allo spazio dove accadono gli eventi è, dunque, sin dall'inizio una significativa metafora dell'identità (o della non-identità o della ricerca di identità) di Lenni: quel non vedere mai, né capire fino in fondo le qualità spaziali che la circondano e le entità che agiscono in esse. Eleonora non domina i – né si riconosce nei – luoghi in cui abita o agisce: se ne crea, piuttosto, una copia mentale, che comunica a sé e al suo/a interlocutore/-trice. È la narrazione che ne scaturisce che si costituisce piuttosto come lo spazio reale di Lenni: ella preferisce il racconto, l'interpretazione dei fatti, ai fatti stessi; li *sbircia* ¹³⁰, invece di guardarli e dalla sua visione *di scorcio*, produce un senso, il suo. Per rendersene conto basterebbe confrontare le due modalità con cui Lenni e Stella rievocano l'antefatto dell'omicidio della madre di Eleonora e come reagiscono ad esso: la prima sicura che restituire il luogo alla sua qualità iniziale significhi cancellare l'evento («Basta pulire e ritorna come se non fosse successo niente [...]. Adesso apro gli occhi Stella, solo un momento» ¹³¹); la seconda più reattiva e consapevole dell'inevitabilità dei fatti, ma fiduciosa, comunque, di poterla sempre fare franca. Alla momentanea e volontaria cecità di Lenni («Lenni! Guardami Lenni!

¹²⁹ *Ivi*, p. 5.

¹³⁰ Cfr. *ibid.*

¹³¹ *Ivi*, p. 8.

Apri gli occhi. Non mi lasciare sola» ¹³²) – che la ragazza, come abbiamo visto, cerca di compensare con una consistenza corporea in un tempo-spazio che tuttavia permane sospeso –, Stella contrappone infatti la pretesa di dominare gli eventi, di conoscerne la logica, perché consapevole del *mondo* che li determina, di vivere in una realtà certa, palpabile e oggettiva che lo sguardo può rendere in ogni caso: «Anche per questo ti guardo sempre Lenni, per affezionarmi. Per farmi dentro la testa la formina di te, precisa e identica a come sei» ¹³³.

Le due narrazioni definiscono i confini di un dialogo fra amanti, che è, tuttavia, un parlarsi fra sorde, in un disperato monologo immaginario che solo di tanto in tanto ospita le battute realmente scambiate. Lenni e Stella, in realtà, non comunicano fra di loro: immaginano vicendevolmente di farlo e il/la lettore/lettrice assiste impotente ad un altrettanto impotente tentativo di *dirsi* nella realtà.

Lo spazio testuale diviene così il luogo simbolico di un incontro locutorio che non si realizza mai del tutto nei fatti e che è segno dello scarto spaziale che esiste fra Lenni, sempre un po' di traverso e al di sotto del piano orizzontale delle vicende, e Stella, che quel piano controlla (come controlla la donna che ama) un po' più dall'alto.

Il gioco fra questi due reciproci *posizionamenti* fa uno scatto in avanti con l'entrata in scena della terza voce narrante, quella della madre morta di Lenni. Si tratta di un ironico – quanto tragico – *escamotage*, che mentre priva la donna del suo corpo fisico, le regala un punto di vista eccezionale e una reattività potenziata dalla perdita del tatto, del gusto e della parola ¹³⁴, ma dalla conservazione dell'udito ¹³⁵, dell'olfatto ¹³⁶ e, soprattutto, della vista ¹³⁷. Sembrereb-

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ivi*, p. 25.

¹³⁴ Cfr.: «Eleonora? Maledizione, non sopporto di non avere più voce. Eleonora!» (*ivi*, p. 17).

¹³⁵ Cfr.: «Non so in che modo, ma da fuori continuano invece a giungermi suoni» (*ivi*, p. 12); «Ignora, l'infaticabile spazzina [Stella], che i morti sentono, ascoltano cuori e pensieri come i vivi la radio» (*ivi*, p. 39).

¹³⁶ Cfr.: «Un cane? Dio che schifo. Ci mancavano solo le bestie. Allontana quella cosa dai resti della mia faccia Eleonora, ti prego. Sento la puzza del suo alito fino a qui» (*ivi*, p. 17); «È stato allora che ho sentito quel profumo di sapone di Marsiglia. Strano che il mio naso continuasse a darmi indicazioni tanto precise, ma non c'erano dubbi: l'odore proveniva da quella ragazzina china [Stella] sopra il mio volto sfatto» (*ivi*, p. 50).

¹³⁷ Cfr.: «Sembrerebbe che la morte, almeno la mia, sia meno grave di una paralisi. È vero infatti che non riesco più a muovermi, ma vedo, ascolto e soprattutto annuso

be, anzi, che l'incapacità della figlia a vedere sia compensata dallo sguardo superiore e penetrante della madre, che può osservare ciò che durante l'esistenza sarebbe sfuggito a qualsiasi essere vivente. Coi che conserva la regia dei fatti, che interviene a tal punto nel mondo dei vivi da impedire lo stupro di Stella, che comprende ora gli errori e i limiti della propria esistenza umana, occupa, dunque, lo spazio trascendente della realtà ultramondana, ma si tratta di un luogo che, ancora ironicamente, dista pochi metri dal suolo terreno e che permette di vedere tutt'al più il disfaccimento della realtà e dei corpi: la polvere, l'umidità, il sudore ¹³⁸. Ed è anche uno spazio che *condanna* alla vista, che impone lo spettacolo e la recita dei viventi, senza permettere in alcun modo di sottrarsi ad esso, di *distrarsi*:

Da viva, nei momenti in cui guardare mi sembrava ineducato, chiudevo gli occhi, oppure distoglievo lo sguardo, se era necessario voltavo addirittura il capo. Ma ora? Eppure sono sicura che un modo esiste, i morti devono potersi distrarre. Anche perché, rispetto alle previsioni, la distanza che separa il corpo privo di vita dalla sua anima sembra essere ridicolmente piccola, almeno per ora, questione di metri [...].

Cosa aspetta questa specie di anima che sono, a congedarsi dal mio cadavere, per dirigersi più su, dove qualcuno di certo la attende? Ci sarà un motivo per cui abbiamo sempre pensato che le anime salissero al cielo. Ipotesi, d'accordo, ma sembrava logico che, appena liberati della zavorra, ci saremmo sollevati.

Qualcosa lassù ci deve essere per forza: una calamita, un imbuto nel quale le anime dei morti si raccolgono tutte insieme. Trombe, dita puntate, condanne. Qualunque giudizio mi aspetti, non sarà certo celebrato qui, sopra un frigorifero coperto di zanzare morte. Dovrà esserci qualcosa di più definitivo e solenne di questo distributore di benzina ¹³⁹.

Potremmo dire che tale sorta di paradiso degradato in cui la Stancanelli posiziona le sue anime, sia un altro *nonluogo*: anch'esso non è definitivo, è una localizzazione temporanea in cui quella *sostanza gassosa* – a cui l'autrice riduce i suoi morti ¹⁴⁰ – è soltanto di passaggio, fintanto che qualcosa la vincola alla terra, come il filo lega l'aquilone alla mano che lo conduce, senza mai consentirgli di allontanarsene troppo. Ma della tradizionale concezione delle anime, la voce narrante della madre di Lenni conserva certamente una caratteristica e, cioè, la capacità di dare una spiegazione più veritiera-

come avessi vent'anni» (*ivi*, p. 62).

¹³⁸ *Ivi*, p. 14.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 26-27.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 26: «Sono in balia di una gassosità dispettosa e perversita».

ra a ciò che accade. È la sua prospettiva quella che maggiormente si avvicina alla tradizionale focalizzazione del narratore affidabile, anche se non propriamente onnisciente: la madre di Eleonora raggiunge con la morte uno spazio diverso da quello che le era consentito di praticare in vita; non certo una terra di beatitudine, eterna e infinita, ma un luogo che le permette di adottare una prospettiva differente. E i fatti assumono un'altra logica esclusivamente grazie a quel mutato punto di vista, potenziato, certamente, ma ancora limitato dai confini che quei pochi metri di superiorità continuano a definire. La conoscenza della verità universale e oggettiva è impedita proprio dall'impossibilità di raggiungere uno spazio illimitato, dalla condanna ad una parzialità che tutto rende relativo. La soluzione consisterebbe nell'accettare quella parzialità e nel guardare all'altro da sé assumendola, senza ricercare una totalità inesistente.

Mi sembra che l'immagine di tale "trascendenza degradata" possa ben rappresentare la riflessione che l'autrice appare compiere indirettamente sullo spazio della narrazione letteraria: si tratta di farsi carico del proprio *non-luogo*, di farne uno spazio simbolico in cui si assuma la propria inconsistenza non per declinare ogni responsabilità, ma per prendere su di sé il proprio *sapere situato*, cioè le tante parzialità che compongono l'identità soggettiva, come ci hanno insegnato le culture e i saperi delle donne ¹⁴¹: guardare *di scorcio*, se lo si sceglie consapevolmente come uno dei tanti e differenti posizionamenti, permette di vedere più lontano e più a fondo di quanto si possa operare da un punto di vista che si colloca al centro, per guardare solo ciò che entra nel proprio, orgoglioso e pretenziosamente superiore, cono luminoso, condannando il resto – *tutto* il resto – all'ombra. Che poi lo si riesca veramente a fare è, naturalmente, un altro discorso.

Tuttavia la figura di questa sostanza gassosa fluttuante nell'aria e capace di *vedere un po' di più* soltanto perché accetta di stare nel luogo in cui la sorte l'ha proiettata e di vivere *da lì* in quelli eventi da cui il destino precedentemente scelto l'aveva estromessa, è senz'altro una delle metafore più eloquenti e più ironiche di ciò a cui il postmoderno ha *ridotto* – ma senza alcuna accezione negativa – lo *spazio* dell'onniscienza di matrice umanistica.

Da questo punto di vista privilegiato che le ha donato l'autrice,

¹⁴¹ Cfr., ad esempio, quanto detto, in particolare da Adrienne Rich, Audre Lorde e Rosi Braidotti, per il pensiero delle quali si vedano almeno Demaria, *Teorie di genere*, cit. e *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di R. Baccolini-M. G. Fabi-V. Fortunati-R. Ponticelli, Bologna, Clueb, 1997.

la madre di Eleonora può divenire voce narrante della devastazione operata dagli aggressori ai danni del distributore di benzina. È così che sgretolare, polverizzare uno spazio si trasforma nel simbolo del dissolversi, del perdersi del senso delle cose ¹⁴².

Se i luoghi smarriscono la propria identità, allora Lenni e Stella possono attribuirne loro un'altra, farli coincidere con quella «spiaggia piena di relitti», quella sabbia fine, quel mare sognato che è nella narrazione delle due ragazze il mito del ritorno a Skianthos. La deflagrazione annulla così le geografie spaziali, ma contemporaneamente le ricompone in uno spazio immaginario e simbolico, che si riduce agli occhi di chi guarda dall'esterno (i due poliziotti che dovrebbero arrestare la coppia omicida), sovrapponendosi all'immagine di un cartellone pubblicitario ¹⁴³, in un altro spazio irreale/virtuale dove possono nevicare – perché arricchite del senso della *fiction* – le maschere da sub.

Alla voce narrante della madre tocca, ancora una volta, decifrare, in virtù della sua *vista* superiore, il significato narrativo e simbolico della trasformazione:

Lo so che nessuno vi crederà quando racconterete che avete visto nevicare maschere da sub in una calda notte d'estate, ma dovete ammettere che è bellissimo, uno degli spettacoli più belli della vostra vita. È per questo che a noi tre quassù ci viene da ridere, e non riusciamo a smettere di inventare maschere e farle volare giù come briciole scosse dai terrazzi. Perché la rincorsa è finita, e non ci sono più denti per azzannarsi né tempi per crescere e invecchiare, e ora le possiamo ridere tutte le storie, e lasciarle dondolare una dietro l'altra, piano piano, fino a quando non toccano terra ¹⁴⁴.

Nell'ironica, continua operazione di riduzione delle ipostasi narrative tradizionali, Elena Stancanelli coinvolge dunque anche il *luogo* in cui si generano e nascono i racconti, un *quassù* di poco sollevato nel cielo, dove il tempo certamente si annulla, ma dove lo spazio è sufficientemente ampio da consentire il *dondolio* delle

¹⁴² Stancanelli, *Benzina*, cit., p. 138: «quando il senso delle cose si sgrana e viene centrifugato a questa velocità non si può pensare di fermare le mani sugli orecchi e ascoltare il pigolio di un'anima».

¹⁴³ *Ivi*, p. 154 «Perché quelle due matte che avevano intravisto stese tra le due pompe di benzina quando sono arrivati, erano così belle. Tutte bianche e nere nella notte, nude come un pensiero d'amore ancora da destinare. Così belle che gli sudava la mano intorno al calcio della pistola nascosta nella tasca. E gli era venuta in mente la stessa cosa ai due poliziotti, lo stesso pensiero birbante. C'era un grande cartellone pubblicitario vicino al loro commissariato».

¹⁴⁴ Cfr. *Ivi*, p. 156.

storie, fin quando esse non raggiungono la terra: è qui che tutto si trasforma in un *nonluogo* mortale.

II.3.3. Spazi reali, spazi simbolici 2: Lo spazio-corpo di Alda Teodorani

Nell'intervista rilasciata a Fernando Bossoli il 15 giugno 2002 Alda Teodorani – più volte riconosciuta come la signora del *noir* italiano – ha definito *Organi*¹⁴⁵ il suo libro preferito, «dove ho dato veramente tutto»¹⁴⁶. Non so se oggi – dopo altre vicende di scrittura e di lavoro – continuerebbe a pensarla così, ma certamente quel testo rappresenta un'esperienza complessa e complicata, in cui agiscono diversi livelli teorici, al di sotto – o al di sopra – di quella che potrebbe sembrare un'apparente semplicità linguistico-narrativa.

Per dare ragione di tali affermazioni, una prima considerazione vorremmo farla a proposito del genere letterario a cui il libro appartiene, vale a dire a proposito di una delle identità letterarie a cui lo spazio testuale fa riferimento, proponendosi come un *locus* – nel senso etimologico del termine – all'interno di una genealogia tipologica specifica.

A un'impressione iniziale – e cioè al lettore incuriosito che sfogli soltanto il volumetto – esso appare innanzi tutto come una raccolta di racconti, essendo i singoli capitoli intitolati dotati di una loro autonomia narrativa, unità concluse, che potrebbero leggersi autonomamente, in quanto narrazioni di eventi aperti da antefatti e situazioni iniziali, tutti condotti al previsto e inevitabile esito narrativo.

Tuttavia a un livello immediatamente successivo – vale a dire quando si inizi una prima, seppur veloce, lettura – i racconti appaiono legati da uno specifico filo conduttore che trasforma i singoli microtesti in un macrotesto intenzionale. A renderlo tale non interviene soltanto l'unicità della protagonista – che è pure voce autodiegetica di eventi sedicenti autobiografici –, ma anche l'intento che lega le azioni descritte e che viene esplicitamente dichiarato ad apertura del volume: raccontare come si costruisce una corporeità ideale, mettendo insieme ciò che di corpi diversi appare come la parte migliore. L'eziologia narrativa – assorbita nell'esperienza di chi produce il racconto e di chi agisce nella dinamica fattuale, identità che, come detto, coincidono – permette addirittura di definire il

¹⁴⁵ A. Teodorani, *Organi*, Roma, Stampa alternativa, 2002.

¹⁴⁶ L'affermazione è contenuta in un'intervista reperibile sul sito www.stradanove.net (ultima consultazione: 12 settembre 2015).

tutto un «romanzo ad alta tensione, imperniato su una scrittrice...», secondo quanto viene affermato nella quarta di copertina.

Comincia dunque a prodursi una *confusione generica*, la quale viene ulteriormente accentuata dalla dicitura *Manuale di scrittura anatomica*, che compare in copertina – ma soltanto lì – e che fa il verso ai tanti *vademecum* di cui sono piene le librerie – soprattutto nella sezione scolastica, universitaria o concorsuale – e che fanno l'occhiolino a quanti – scrittori (o aspiranti qualcosa) in erba – auspicano con poche, semplici indicazioni, di divenire famosi, dimostrando in questo l'autrice una forte sensibilità, ma anche un'ironica presa di posizione, nei confronti di una fetta sempre più crescente e promettente del mercato librario.

E pur tuttavia, la serietà dell'operazione viene rimessa in gioco grazie a quell'aggettivo *anatomica*, che sembrerebbe apparentemente in unione ossimorica con il sostantivo che determina (*scrittura*) e che, ponendo in stridente collegamento la pratica scrittoria con il corpo, genera l'insano sospetto di trovarsi di fronte ad un libro di testo utile per sostenere l'esame di anatomia umana presso la Facoltà di medicina di una qualsiasi università italiana. Si aggiunga che il/la lettore/lettrice, poiché le vede riprodotte sul corpo materiale del testo medesimo, complessivamente inteso, è portato a presupporre che tali indicazioni “generiche” – esogene o endogene che siano ¹⁴⁷ – siano prodotte o determinate dall'attività scrittoria stessa, cioè da chi concepisce il testo e pone in esso la proiezione – ideale/virtuale – dell'autore/autrice. Così di fatto tutte le etichette appaiono affidabili e il/la lettore/lettrice non può identificare con certezza la qualità del prodotto che si trova fra le mani. O almeno, non può farlo in *maniera canonica*, partendo dalla propria enciclopedia. Deve, al contrario, accettare necessariamente la sfida che l'autrice lancia e pensare lo spazio testuale come qualcosa la cui identità non sia affatto definita una volta per tutte: possa essere, cioè, non solo modificata (evento che ha più volte segnato la storia della letteratura, anche italiana), ma lasciata nell'indefinito di un vettore reversibile costantemente percorribile in un senso e in quello inverso, senza mai uscirne definitivamente. Potremmo dire che, così facendo, si crei metaforicamente e simbolicamente, un altro

¹⁴⁷ Col termine *indicazioni generiche endogene* si fa riferimento a tutte quelle definizioni di appartenenza al genere letterario che vengono prodotte direttamente dagli/dalle autori/autrici internamente al testo o nelle sezioni paratestuali. Le *indicazioni generiche esogene* sono invece utilizzate da entità esterne al testo e a chi lo ha prodotto (curatori, editori, critici letterari, recensori e così via).

nonluogo, immagine dell'indeterminatezza dei generi, o meglio, di una diversa visione del *genere letterario*, che contamina fra loro tipi imprevedibili, forzando i confini di un canone oggi sempre più irrealistico, quando non illusorio. Anche su questo molto hanno detto le culture e i saperi delle donne, indicando come tale pratica sia amata, in particolare, dalle scrittrici ¹⁴⁸.

Ma per interpretare un po' più in profondità l'operazione che compie l'autrice, dobbiamo inoltrarci nello spazio del testo, iniziando dalla prima *trance* del livello discorsivo. E certamente, se di *manuale*, come dichiarato, si tratta, non può certo stupire che *Organi* si apra con una *Prefazione*, necessaria e sufficiente a chiarire il *senso* dell'operazione testuale seguente. In essa l'autrice pone un significativo legame fra corpo, spazio e scrittura:

Ho a volte immaginato il corpo come un piccolo paese – magari esistente, un paese in cui ho vissuto o lavorato, ma che non mi piace per niente, sul serio – dove la razionalità era tutto e dove solerti impiegati comunali garantivano il funzionamento perfetto di quell'organizzazione societaria costruita da case strade gente. Il "corpo" del paese era attivo e perfetto perché le sue membra e il suo sangue – i suoi cittadini – collaboravano tra di loro in maniera impeccabile, quasi irritante, devo dire. C'erano anche virus e batteri (drogati, omosessuali, ladri ... che non piacciono alle organizzazioni perfette) molto facili da individuare ed eliminare proprio grazie al meraviglioso e solerte lavoro della collettività.

Adesso vedo tutto questo in modo diverso da come hanno cercato di insegnarmelo. Roma ha compiuto l'opera di distruzione del mio cervello – già propenso all'anarchia – con il suo solare e ridente menefreghismo. Vedo quell'organizzazione perfetta come una specie di tumore informe, necrotico, che cerca di inglobare tutto quel che incontra, di soffocare qualsiasi rigurgito di cellula che non si comporti come impone quella massa ¹⁴⁹.

Il corpo è, dunque, un paese governato dalla razionalità, un'organizzazione societaria perfetta. Il ribaltamento dell'apologo di

¹⁴⁸ Mi permetto di rinviare ai diversi lavori con cui ho cercato di sondare negli anni questo specifico aspetto della scrittura femminile e della teoria letteraria da essa prodotta, in particolare: M. C. Storini, *Lingua corpo e stile: un percorso bibliografico*, in «FM. Annali del dipartimento di Italianistica», 1994, pp. 203-224; *Le scrittrici: teorie di genere e nuove forme di scrittura*, in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di E. Mondello, Roma, Meltemi, 2004, pp. 65-85; *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005; *Per una riflessione di genere sulla teoria della letteratura*, in «Bollettino di Italianistica», n. s., anno II, n. 2 (2005), pp. 79-100; *Donne, teorie e canoni*, in *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di A. Ronchetti-M. S. Sapegno, Ravenna, Longo, 2007, pp. 53-63.

¹⁴⁹ Teodorani, *Organi*, cit., p. 5.

ascendenza classica – lì era il governo del paese ad essere paragonato al funzionamento del corpo, per dichiarare la necessità di ordine e rispetto delle reciproche funzioni – ottiene il recupero soltanto in seconda battuta del senso originario, fenomeno che comporta come conseguenza l'attribuzione anche al paese di un corpo: vale a dire l'esempio funziona in maniera reversibile e il corpo è paragonato ad un paese che ha un corpo, cioè nuovamente a sé stesso. Non siamo, dunque, di fronte a una similitudine, come sembrerebbe dichiarare il piano verbale del testo (*come*), ma a una metafora, per la quale vale la seguente proporzione: il corpo *sta* al paese come il paese *sta* al corpo, metafora tautologica, che, di fatto sembra fornire una definizione senza farlo davvero: perché in realtà, nonostante l'immagine spaziale addotta («un paese in cui ho vissuto o lavorato»), è di corpo, e di corpo soltanto, che il testo vorrebbe parlare.

Dunque perché tirare in ballo connotazioni geografiche ben identificabili, ma taciute con imperdonabile reticenza? Probabilmente perché la mutazione di visione introdotta successivamente («Adesso vedo tutto questo in modo diverso») è imputabile all'influenza poetico-letteraria esercitata da un luogo preciso e reale, apertamente nominato, vale a dire, la città di Roma¹⁵⁰: ad essa si deve la trasformazione semantica, valida per l'autrice, del termine *corpo* da *organizzazione perfetta* a *massa*, anzi a *tumore* informe e necrotico che divora, omologandoli, gli organismi differenti o eslege. Si tratta, dunque, di un corpo che si accresce, in modo patologico e malato, non perfetto, luogo simbolico d'un'idea di realtà che è anch'essa imperfetta e che denuncia come *illusione* la possibilità di fare affidamento sul proprio corpo¹⁵¹. L'immagine (o la speranza) di un corpo invincibile, indistruttibile, assoluto è frutto esclusivamente della creazione del corpo ideale da parte dello stesso essere umano che percepisce l'imperfezione della realtà corporea a cui è vincolato, proprio come lo psicopatico de *Il silenzio degli innocenti* di Harris – citato nella stessa *Prefazione* –, ossessionato dal desiderio di costruirsi un "vestito di carne", «un corpo diverso [...] un corpo magico, che, come in una specie di sogno, venisse [...] fornito come un vestito»¹⁵².

Che rapporto ha la scrittura con tutto questo? Interviene prontamente l'autrice, tirando in ballo una delle madri simboliche della tradizione femminista e lasciando trapelare l'immagine di una precisa genealogia, per poi negarla immediatamente:

¹⁵⁰ Su di ciò torneremo più avanti, nel capitolo II.5.

¹⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 6.

¹⁵² *Ibid.*

Di vero c'è che tutte le persone che ho incontrato, naturalmente, hanno punti deboli che le tormentano. Siamo colpiti, lacerati, in organi, parti, che sono essenziali per la nostra sopravvivenza [...]. E che dire quando un uomo ha una sola parte che mi piace e il resto lo butterei volentieri alle ortiche? È stato questo il principio ispiratore di Mary Shelley? Non credo. Eppure son sempre stata convinta che ognuno può donare quel che ha di più buono. E collaborare alla costruzione di un corpo perfetto. E vorrei, con questo libro, perorare la mia causa ¹⁵³.

Il libro *perora*, dunque, una causa. Ma in realtà fa molto di più - o di meno: dipende dal punto di vista - di questo e lo mette in atto proprio con lo stesso strumento a cui è ricorso Mary Shelley, sebbene quella discendenza l'autrice neghi subito recisamente: lo fa cioè con la scrittura. L'entità corporea ideale che l'autrice genera non è costituita di carne, ma di parole e occupa lo spazio del testo, coincide con esso e con la sua costruzione. In questo luogo si colloca attivamente anche l'ipostasi di chi tale costruzione opera e mette in campo, dandole corpo.

Ma ecco che qui la faccenda si complica ulteriormente, con l'entrata in scena di una voce narrante il cui statuto precipuo è quello di fare la scrittrice e di chiamarsi Alda Teodorani. Il movimento del/della lettore/lettrice viene così immediatamente costretto a uscire dallo spazio propriamente testuale e a confrontare questa stringa di caratteri con quella che compone il nome dell'autrice sulla copertina e sul frontespizio del volume: l'uguaglianza è assoluta e ingenera il sospetto che trattasi della stessa identità, fino a permettere l'assimilazione fra autrice reale e protagonista, fra voce narrante e punto di vista del personaggio, fra realtà e finzione. D'altra parte, già nella *Prefazione*, l'autrice aveva dichiarato che, «uscendo dalle rappresentazioni favolistiche e guardando quali sono le nostre reali esigenze, quelle dettate dal cuore, ci accorgiamo che nulla è reale, di quel che ci circonda. Che la confusione è l'unica certezza» ¹⁵⁴.

Si tratta, dunque, oltre a tutto il resto, anche di un'autobiografia? Il rischio di questa ulteriore relativizzazione del genere viene scongiurata dalla banale, quanto inevitabile osservazione che se la narrazione rivestisse non un "effetto di realtà", ma coincidesse *tout court* con la verità oggettiva dei fatti essa sarebbe un pericoloso *je m'accuse* che impedirebbe ad Alda Teodorani di circolare a piede libero. In altri tempi l'autrice avrebbe usato uno pseudonimo, oppu-

¹⁵³ *Ivi*, p. 7.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 6.

re un nome d'invenzione per il suo personaggio, ma la creatrice di *Organi* non lo fa. Perché? Certo lo si potrebbe chiedere a lei, ma se non esiste in letteratura una coincidenza fra la realtà e la sua narrazione, esiste però, una verità testuale, che è lecito cercare all'interno del testo stesso. E per farlo tentiamo di comporre un'idea più precisa dei caratteri che *espone* questa voce narrante. Che si tratti di una scrittrice lo sappiamo già dal primo racconto (*Il cervello di Carlo* ¹⁵⁵), non solo perché si nomina, ma perché dà consigli – proprio come promette un manuale – ed esprime pareri sulle capacità scritte di Carlo, anche lui autore, amico e, dunque, parte della genealogia *in praesentia*, che la narrazione costringe a presupporre:

Ed ecco come Carlo descriverebbe la scena di se stesso sedotto da Alda Teodorani [...].

Basta, ti risparmi il resto. Lo vedi che noia? Io so fare di meglio, almeno non ti faccio addormentare. Non mi è mai piaciuto annacquare più di tanto la narrazione con descrizioni che tolgono al lettore il gusto di immaginare ambienti, persone, abiti. Mi piace asciugare. Del resto non ho tecnica, giusto? ¹⁵⁶

Il consiglio è dato, dunque, *per contrasto*, attraverso un giudizio che adotta come metro di misura le qualità della propria scrittura – la propria *parzialità*, potremmo dire – e che presuppone, nel contempo un dialogo con il proprio pubblico, di fatto chiamato direttamente in causa con il *tu*. Se dunque la voce narrante si pone come autorevole, altrettanto lo è l'immagine di pubblico che costruisce e che, si sottintende, già frequenta, conosce e apprezza i caratteri della produzione di Alda Teodorani, ben diversamente da quanto fanno quei – presumibilmente – critici letterari, propensi a rovesciare l'interpretazione delle virtù – che a Teodorani appaiono delle doti – per farne, al contrario, altrettanti vizi e difetti costruttivi. Il rischio della sovrapposizione fra realtà e finzione è scongiurata mediante un'ulteriore asserzione autoriale, che rassicura il/la lettore/lettrice sulla qualità finzionale di ciò che ha appena letto:

E che Carlo si ricordi di quello che è successo, associ me alla ferita che gli circonda il cranio, mi incolpi di averlo in parte decerebrato non ci interessa: questo è un racconto!

[...]

Non state in ansia, voi. In futuro leggerete sicuramente roba sua. A parte che ne ha una riserva inesauribile già scritta, a parte che può riciclarsi una volta

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 8-21.

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 16-17.

di più tutto quel che ha pubblicato, be', in fin dei conti un po' di cervello ce l'ha ancora ¹⁵⁷.

Il pubblico è così contemporaneamente rassicurato e confuso: perché se da una parte viene informato che la ferita è prodotto della visione immaginativa dell'autrice, dall'altra parte, lanciandosi in un'ipotetica profezia sul prosieguo dell'attività letteraria di Carlo, genera un'ulteriore sovrapposizione fra personaggio e identità reale, fra finzione e verità.

La confusione continua nei microtesti seguenti, in cui l'autrice fa riferimento alla propria attività di curatrice di un'antologia ¹⁵⁸; commenta le scene d'azione, confortando ancora il proprio lettore sul fatto che si tratta semplicemente d'un racconto ¹⁵⁹; fa riferimento ad eventi legati alla pubblicazione e alla pubblicità del suo primo libro ¹⁶⁰; si sofferma nuovamente sui caratteri della descrizione ¹⁶¹ e sul rapporto fra scrittura e virtualità ¹⁶²; parla della genesi di *Belve* ¹⁶³, del pubblico di *Splatter* e di *Mostri* ¹⁶⁴, e delle riunioni degli scrittori *neonoir* ¹⁶⁵, fino a ricostruire tutta quanta la sua carriera ¹⁶⁶: dunque, in effetti, il testo è *anche* un manuale e in parte assolve al compito di insegnare che cos'è e come si produce un racconto, ma contemporaneamente non rinuncia a instillare sospetti sulla sua natura auto- o pseudo-auto-biografica.

Ciò che la scrittrice costruisce di episodio in episodio – o di *organo in organo* –, è, dunque, un commento extradiegetico non solo su come si genera il corpo perfetto, ma anche su come si produce una narrazione per lei ideale. Proprio perché sta componendo il mosaico di un manuale di scrittura, quand'anche *anatomica*, con alle spalle una carriera già ben definita di autrice *noir*, Alda Teodorani si avvale di tale azione per costruire la propria autorevolezza, ironizzando su di sé e su un pubblico che si vorrebbe indottrinare

¹⁵⁷ *Ivi*, pp. 20-21.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 22.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 96.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 35.

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 44-46.

¹⁶² *Ivi*, pp. 32-33.

¹⁶³ *Ivi*, p. 50.

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 69-70.

¹⁶⁵ *Ivi*, pp. 80-81.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 69-70.

e che, invece, è di gran lunga più competente dei suoi denigratori. Si attua in questo modo un ribaltamento dell'immagine del/-lla destinatario/-a dei manuali, che dovrebbe essere un/una fruitore/-trice in formazione, destinato/a ad uscire dalla lettura del testo ben più edotto/a di quanto fosse in partenza. Invece ancora uno scarto trasforma il vettore verticale gerarchico, che prevede l'autore più in alto e più sapiente del/della suo/a lettore/lettrice, in un segmento orizzontale, ironicamente riportandolo ad un piano di realtà narrativa, ogni volta che minaccia di cadere nella sicurezza della verità oggettiva:

In realtà son due le cose che mi piacciono della scrittura ed è in questo che le mie opinioni divergono da quelle di molti altri scrittori. Per prima cosa voglio divertirmi, e questo vuol dire che probabilmente non sarò mai una scrittrice professionista [...]. La seconda cosa è il continuo gioco dei ruoli che creo in modo che il lettore non sappia mai cosa sta leggendo, se realtà o fantasia, specie nei racconti – o nei romanzi – in cui parlo in prima persona e sembra che racconti tutto di me stessa. Veramente, e tu lo sai bene, non c'è nulla di Alda Teodorani che il lettore possa cogliere in quello che scrivo ¹⁶⁷.

Un commento finale vorrei farlo sulla conclusione che l'autrice ha donato ad *Organi*. L'ultimo racconto non realizza il corpo ideale tanto cercato e auspicato, perché la voce narrante rinuncia ad inserirvi all'interno un *cuore*. Neanche la scrittura può realizzare il corpo perfetto. Ma questo *Manuale di scrittura anatomica* ha creato uno spazio simbolico che possiede una consistenza corporea: ha narrato come procurarsi i pezzi di un *puzzle*, ma ha scoperto che le tessere non definiscono un disegno riconoscibile, un luogo identificabile, sottratto e sottraibile alla corruzione. I pezzi debbono restare scollegati nel *freezer* – questo sì, *locum aeternitatis* –, ma ermeticamente sigillati e impenetrabili, pena la dissoluzione persino del sogno di una loro ipotetica ricomposizione. L'unico spazio che resta vivibile è quello del dialogo ironico fra chi narra e chi legge, del patto che rende reale ogni finzione, che include ed esclude, dentro e fuori, al di sotto e al di sopra del piano di una realtà parziale, soggettiva. Da tale punto di vista, mi sembra, che il *Manuale di scrittura anatomica* di Alda Teodorani – proprio alla stessa stregua di *Benzina* di Elena Stancanelli, più sopra analizzato – scelga significativamente come unica chiave capace di aprire la porta del luogo simbolico rappresentato dal/nel testo – e dall'ipostasi narrativa che

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 88-89.

lo produce – proprio quell'*ironia* che sempre di più appare come la *modalità-forma* preferita della scrittura femminile ¹⁶⁸.

II.4. Spazi metropolitani

II.4.1. Torino, una città duplice

Concludendo il suo saggio su Luoghi e non-luoghi nel romanzo nero contemporaneo, compreso nel volume che raccoglie gli interventi dell'edizione 2007 di *Romanoir*, Elisabetta Mondello afferma che

L'ingresso avvenuto negli anni Novanta nel *noir* di un tessuto urbano fatto di tanti *non-luoghi* corrisponde non solo ad un cambiamento di scenari, ad un aggiornamento dell'immagine letteraria della città, ma al rispecchiamento di una vera mutazione socio-antropologica di ciò che, sul finire del secolo, sono divenute le identità singole e collettive, minacciate da una perdita di certezze che rende più facile lo stabilizzarsi di forme transitorie e incerte. Il romanzo nero, più che altri tipi di storie, si è incaricato di mettere in scena un tratto drammatico della nostra contemporaneità: la presenza crescente di identità (o meglio: di non-identità) costruite sulla contrattualità solitaria e sullo spaesamento. Sul "non", piuttosto che sul "con" ¹⁶⁹.

L'osservazione mette in evidenza un dato, secondo noi, generalizzabile all'interno del *noir* contemporaneo e, cioè, il fatto che la trasformazione della città da *luogo* a *nonluogo* avviene non tanto attraverso la rinuncia alla rappresentazione dello scenario metropolitano, quanto piuttosto allo spostamento dell'attenzione su singole porzioni dell'ambiente urbano più suscettibili di accogliere le caratteristiche proprie del *nonluogo*: l'essere, cioè, esattamente il contrario del luogo, ovvero *non-storico*, *non-identitario*, *non-relazionale* ¹⁷⁰. La necessità di tale trasformazione risiederebbe nel tentativo di denunciare un fenomeno di realtà, di *mettere in scena* soggetti "spaesati" e solitari, esito del profondo mutamento socio-

¹⁶⁸ Vedi a questo proposito almeno gli studi di M. Mizzau, *Eco e Narciso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988 e Ead., *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1994; e M. Forcina, *Ironia e saperi femminili. Relazioni nella differenza*, Milano, Franco Angeli, 1995 (1998²).

¹⁶⁹ E. Mondello, *Luoghi e non-luoghi nel romanzo nero contemporaneo*, in *Luoghi e non-luoghi nel romanzo nero contemporaneo*, a cura di E. Mondello, Roma, Robin Edizioni, 2007, p. 42.

¹⁷⁰ Cfr. Augé, *Nonluoghi*, cit., *passim*.

antropologico avvenuto nella società attuale. Posta nei termini che qui ci interessano potremmo affermare che tale finalità sfocia nel riuso di un contenitore narrativo ben noto alla tradizione letteraria – la descrizione dello spazio dell'*urbs* – rivivificato dallo specifico ricorso alle caratteristiche rivelate al dibattito teorico dalle riflessioni dell'antropologo della *surmodernità*.

Ora: se la scrittura delle donne dà conto, in modo più o meno realistico, in modo più o meno simbolico, della condizione di esilio e di isolamento che essa ha vissuto e continua a vivere, in misura più o meno diversa, all'interno del sistema socio-culturale, la scelta di proiettare il proprio discorso narrativo su scenari urbani, che mettano in evidenza tale condizione, ci sembra persino scontata. E probabilmente travalica i confini della contemporaneità, per risalire addietro verso una codificazione del mondo anche di matrice classica. Ma atteniamoci all'ambito cronologico che ci interessa.

A Margherita Oggero spetta il merito di aver scelto la sua Torino come scenario delle gesta di un personaggio ormai divenuto famosissimo: quella Camilla Baudino – investigatrice dilettante, in realtà professoressa di liceo – che ha ispirato la serie televisiva *Provacì ancora, prof.*

Una delle contrapposizioni più antiche, quella fra città e campagna, sembra essere la chiave nascosta per leggere *Qualcosa da tenere con sé*, quinto romanzo della saga dedicata alla Baudino. Quantunque, sempliciotto di paese, letteralmente “con la goccia al naso”, si *sperde* a Torino; la sua amica Liuba lo cerca e la narrazione ospita nelle pagine iniziali una delle più belle descrizioni della città sabauda:

L'inverno, se si ha un tetto sulla testa, è la stagione più bella di Torino. Quella in cui i colori hanno una nettezza nordica e gli spazi delle piazze diventano percepibili nella loro grandezza; quella in cui l'ombra fredda sotto i portici divide il selciato in parti che non comunicano tra loro, appartenenti a spaccati diversi di una scenografia monumentale e fantastica. L'estate invece è una stagione estranea che fa affondare la città in una mollezza orientale, in una spossatezza da hammam, con le strade quasi deserte e le serrande dei negozi abbassate come palpebre su occhi sonnacchiosi, con le vecchie alberate dei viali – tigli siliquastri ippocastani aceri platani – stremate dal peso delle foglie immobili nella calura. Il sole che picchia duro fa incassare le teste tra le spalle e nessuno alza lo sguardo per leggere lapidi e targhe di vecchi eroismi dimenticati ¹⁷¹.

Torino appare, sin dalle prime battute, una città duplice, fatta

¹⁷¹ M. Oggero, *Qualcosa da tenere per sé*, Mondadori, Milano, 2007, pp. 11-12.

di contrasti, di opposizioni: come la stagione invernale, che si contrappone a quella estiva, il volto “freddo” della città la restituisce a quell'identità nordica che le è propria e a cui la sottrae il suo opposto, cioè il caldo. D'estate Torino è come travestita, trasformata, altra da sé. La vegetazione, unico segno di vita quando essa si spopola dei suoi abitanti, è abbattuta dalla calura, mentre gli scarsi esseri umani appaiono dimentichi delle – o meglio costretti a dimenticare le – vestigia di un glorioso passato. L'estate tramuta la città in *nonluogo*. Ma anche l'inverno, che sembra apparire la stagione più consona allo storico capoluogo sabaudo, gli dona, al contrario, tratti propri della condizione umana contemporanea, quell'isolamento e quella solitudine di cui è figura l'«ombra fredda» sotto i portici, che divide la strada in due parti che «non comunicano tra loro». La scenografia è allora sì monumentale, continuando attraverso antiche costruzioni umane a perpetuare la memoria della storia, ma si tratta di una monumentalità «fantastica», irreale, prodotto di una trasfigurazione di cui non sono chiari i rapporti con la verità o con il sogno.

È interessante notare che la descrizione di Torino appena citata segue quella dello Schirrà, una sorta di comune in cui, grazie alla mediazione di Liuba, Quantunque trova ospitalità, anzi ne diviene una parte, un pezzo consustanziale al tutto, come se quello spazio fosse deputato a integrare e inglobare, ad assimilare e confondere:

Era cominciata così, e Quantunque era diventato un inquilino fisso dello Schirrà. Che era uno stanzone, una ex rimessa di carri agricoli, nel cortile di una specie di cascinotta che aveva conosciuto tempi migliori. Gli altri occupanti stanziali [...] l'avevano accettato senza entusiasmo e senza insofferenza; i saltuari non avevano mostrato alcun interesse o curiosità per lui e lo vedevano come un elemento trascurabile dell'ambiente, un pezzo di muro scrostato, una sedia spaiata, un pagliericcio ¹⁷².

L'estraneità del sempliciotto di campagna può divenire integrazione solo laddove l'integrazione non è necessaria, perché è l'esito automatico dell'inserimento nell'ambiente, spazio del riuso per eccellenza e, congiuntamente, del cambio di destinazione (la rimessa che diviene abitazione). Il processo culmina nella trasformazione dell'essere vivente in componente inanimata, cioè, nella sua reificazione, nella sua “cosificazione”: Quantunque diviene muro (e per di più scrostato), sedia (e per di più spaiata), pagliericcio di fortuna (neppure materasso).

¹⁷² *Ivi*, p. 11.

Naturalmente il sistema delle immagini costituisce un campo metaforico significativo, simbolico di una duplicità che è, innanzi tutto, nell'ambiente sociale e nel sistema culturale che si sta descrivendo. Quantunque pagherà la sua fuoriuscita dallo Schirrù: mentre quel luogo lo protegge, assimilandolo, al di fuori, la città lo *sperde*, confondendogli i punti di riferimento. In fondo la vicenda di *Qualcosa da tenere per sé* ruota su un fraintendimento amoroso antico, nella narrativa, quanto la contrapposizione fra città e campagna: pensare che l'innamoramento per una prostituta possa generare un sentimento tanto forte da vincere gli ostacoli culturali e sociali. Ma Quantunque non conosce questi ostacoli: essi appartengono alle norme e alle regole che vigono in città. Torino e lo Schirrù si contrappongono come opposti di una coppia dicotomica, nuclei sociali di comunità profondamente diverse fra loro, proprio come i quartieri bene rispetto alle periferie della metropoli:

Bella zona, bella gente. Gente ricca da sempre e senza il bisogno o la smania di farlo sapere ai quattro venti. Nella zona più bella e ricca della città, che per certi aspetti non sembra una città italiana. Grandi spazi, grandi alberi, giardini. Silenzio. Architettura progettata da architetti. Zona rigorosamente pedonale. Se un'auto di estranei ci infila anche solo il muso, dieci minuti dopo ha la multa sotto il tergicristallo. Nessuna cartaccia per terra, nessuna bottiglia di birra abbandonata dove capita. Nessuna bottiglia o lattina di birra in assoluto. Svizzera? Montecarlo? No, Torino: la ricchezza ha ovunque i suoi privilegi. E se per un caso imprevedibile li perde, riesce a farseli restituire subito, e con gli interessi ¹⁷³.

Periferia nord della città. Liuba aveva proposto di fare una perlustrazione in strada della Cebrosa e oltre, dove la strada diventava via pur mantenendo lo stesso nome [...]. In strada di Settimo, quasi all'altezza del vecchio cimitero dell'Abadia, Camilla fermò la macchina in uno spiazzo. Poco più in là, dietro agli orti abusivi con le loro baracche, c'era una specie di accampamento, non troppo in vista dalla strada. Due roulotte e altre baracche, un cane latrava in lontananza e qualcosa che bruciava all'aperto. Un posto da disperati ¹⁷⁴.

Il duplice volto della città consiste dunque di due spazi, i cui confini non possono essere oltrepassati senza rischi, senza perdere sicurezza, senza doversi piegare ad una trasformazione che è assi-

¹⁷³ *Ivi*, p. 84.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 115.

milazione, perdita dell'identità originaria. Come è potuto accadere il contrario? L'autrice ha aperto una crepa. Il tempo può agire sullo spazio: ce lo ha detto all'inizio che ci sono stagioni in cui Torino non è più lei. Ma la vicenda è ambientata in inverno. E allora? Allora ecco un altro tempo in cui tutto può avvenire, in cui norme e regole sono sospese e confuse: il tempo dell'accadimento eccezionale e insolito. La città che abbiamo di fronte è «alla vigilia dell'Evento»¹⁷⁵ mediatico delle Olimpiadi invernali, con vessilli rosso cinabro ovunque, squadre di operai al lavoro, elicotteri costantemente in volo sui cieli della città, deviazioni stradali, ingorghi disumani: «Per tornare a casa, Camilla ci mise quasi un'ora. Strade intasate, strade chiuse al traffico, strade in cui era stato invertito il senso di marcia. Vigili che dirottavano il traffico impazienti e immusoniti, che rispondevano "Circolare, circolare!" a ogni richiesta di informazioni»¹⁷⁶. E anche la professoressa investigatrice gode di questa eccezionalità: lontana la famiglia; lontana la madre invadente, Baudino può dedicarsi liberamente alle sue indagini, affiancando il poliziotto amico, segretamente – ma non poi tanto – innamorato di lei. Il momento ha ragione delle qualità dell'ambiente, ma trasforma e sospende anche i canoni, le consuetudini, i ruoli di cui quello spazio è simbolo. Non è un caso che il giallo si chiuda con un'altra immagine di Torino:

Due giorni dopo, a Olimpiadi ormai finite, la città stava lentamente riprendendo i suoi ritmi normali, anche se una sorta di eccitazione mista a orgoglio per l'evento appena concluso permaneva nell'aria, tra gli stendardi rosso cinabro, i giganteschi shanghai, le sagome lignee di sciatori pattinatori slittinisti bobbisti eccetera, tra le sfingi i faraoni e le piramidi. Torino si era scoperta diversa da quello che credeva di essere e sperava di continuare a essere diversa. Non del tutto, ma un po' sì.

Anche la vita di Camilla stava rientrando nei binari consueti. Quasi consueti¹⁷⁷.

Certo il momento eccezionale non può richiudersi su se stesso come se nulla fosse: Torino, la duplice Torino, già incline a trasformarsi con le stagioni, può tollerarsi diversa. Si tratterà di trovare le parole e le immagini. Ma non sarà operazione difficile. Lo dimostra lo stile della descrizione: basta notare come la Oggero prediliga sempre l'accumulazione, l'elenco degli elementi, anche fra loro con-

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 38.

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 244-245.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 270.

trastanti, in tutte le citazioni che abbiamo addotto. Sarà sufficiente aggiungere e/o sostituire un elemento perché lo spazio appaia differente: «non del tutto, ma un po' sì».

II.4.2. Catania, una città provvisoria

La città uscì dalla notte sospirando, come se quello fosse un giorno atteso fin dagli inizi dei tempi – invece era solo un giorno come tanti. Un'alba come tante. Che lievitava tra nuvole soffici, ammonticchiate l'una sull'altra, come i cumuli di fieno su cui i mietitori sputano l'anima – bestemmiando contro un cielo che può mutare da un momento all'altro. Che passa in pochi minuti dal chiaro allo scuro, dal sole all'inferno [...]. C'era solo il chiarore dell'alba. Quella purezza mattutina del cielo che pare lavare ogni cosa, persino un quartiere degradato come quello, a ridosso della Playa, a fianco del porto. E una strada che era più che altro un budello tra case costruite massimo a due piani. La maggior parte in tufo. La facciata scrostata. I portoncini sconnessi. Le persiane malandate ¹⁷⁸.

È questa lo scenario urbano che Silvana La Spina ha scelto come sfondo per raccontarci, in *Uno sbirro femmina*, la storia del delitto di un parroco, don Jano, colpevole di aver ricevuto in confessione la rivelazione di un segreto scomodo e terribile. Catania domina di continuo la scena, divenendo parte non secondaria della vicenda che si svolge in una «giornata ancora calda di fine settembre, in un quartiere degradato come gli Angeli Custodi, in una città smarrita nel mar Mediterraneo, una città che si aggrappa al suo vulcano come se da quello non gli venisse ogni disgrazia e ogni morte» ¹⁷⁹.

Il tessuto della metropoli siciliana conserva una qualità pervasiva, proprio come quella luce la cui durata, dall'alba al tramonto, cadenza il tempo della scoperta, la ricostruzione dei fatti, dei moventi, delle responsabilità, della verità; proprio come quella luce che ha ragione del buio cui sono condannati i vicoli schiacciati fra le fiancate delle case e che si assomiglia, da questo punto di vista, all'unica altra realtà in grado di forzare la matassa intricata e rinserrata della rete viaria lungo cui si dipanano i quartieri degradati: quella della lava. Ieri, come oggi, la lava, cioè la forza primigenia e indomita del vulcano, è la sola in grado di aprirsi un varco – spesso, troppo spesso, un varco di morte – nella resistenza ostinata, ancestrale, pertinace degli abitanti. Così, quasi inevitabilmente, quella luce, che sembra annunciare un giorno faticoso, ma in realtà, «come tanti», la vediamo divenire essa stessa lava e aprire a forza il «budello» lungo

¹⁷⁸ S. La Spina, *Uno sbirro femmina* (2007), Milano, Mondadori, 2008, pp. 11-13.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 28.

cui sorgono le basse case in tufo, scrostate, sconnesse, malandate degli Angeli custodi, costringendole a rivelare i loro segreti:

In quel momento la stessa luce tramontava sulle case del quartiere. Colava sulle case, sulle piazzette invase dall'immondizia e dalle carogne dei gatti, dagli scravagli e dai topi. Colava sulle piccole vie, sui budelli che svoltavano all'improvviso davanti alla facciata della chiesa dedicata agli angeli custodi. Colava come miele putrido sui crocicchi, sulla lunga traiettoria di via Plebiscito, dove all'angolo, proprio quando l'arteria principale si immetteva nella via Angeli Custodi, una massa di gente si accalcava ¹⁸⁰.

I due passaggi, collocati rispettivamente nell'*incipit* e a metà circa del romanzo, delimitano una *trance* narrativa essenziale nella definizione dello scenario e del suo ruolo all'interno dell'intreccio *noir*. Nello spazio testuale compreso fra di essi, la città rivela il suo volto, si definisce lentamente come personaggio, attraverso lo sguardo degli attori – maggiori e minori – della vicenda, che con quella identità debbono fare i conti, nel disperato tentativo di entrarvi in relazione. Perché Catania è, o potrebbe essere, veramente un *luogo*, ma in realtà è piuttosto un muro di gomma che respinge, o una superficie d'acqua che inghiotte, richiudendosi in un'evanescente superficie di cerchi concentrici, ciò che vi cade dentro.

Per vincerla c'è bisogno di qualcosa che sia in grado di ricoprirla, ancora una volta di sigillarla, proprio come fa la lava del vulcano. Così l'aurora può soltanto illuminare ciò che *resta*, ciò che produce la vita della sua gente, gli scarti (l'immondizia, le carogne) e divenire, sui loro corpi, «miele putrido» che cola. L'immagine solare è dunque forzata a divenire metafora della morte che, sola, domina quelle esistenze, condannate al ciclico ripetersi di norme feroci e incomprensibili agli altri, a chi viene dal *di fuori*, straniero alla città del vulcano.

È questo il volto che mostra, per esempio, agli emissari della Chiesa cattolica, preoccupati di allontanare il sospetto di pedofilia dal parroco defunto, e, quindi, dalla gerarchia ecclesiastica tutta, piuttosto che di scoprire la verità. Per l'arcivescovo silenzioso, schivo, taciturno, forse più simile di quanto vorrebbe ammettere a quei catanesi per lui estranei,

Catania era una città difficile. Ma del resto, ai piedi del vulcano, come poteva essere diversa? Eppure non credeva potesse arrivare fino a quel punto. Per lui Catania era e restava una città incomprensibile. Forse perché tutto si

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 125.

muoveva come in un teatro dove si recitavano commedie che non erano neppure commedie, piuttosto qualcosa di antico, tra il ferino e il greco... o forse più primitivo ancora. Un teatro in cui personaggi erano maschere, non creature in carne e ossa ¹⁸¹.

Una città ambigua, irreale, dunque, in cui non è facile cogliere il discrimine fra realtà e finzione, sempre sotto la minaccia della devastazione e della distruzione. Infatti il segretario personale dell'arcivescovo, Monsignor Corrao, «la morte in quel momento la sentiva circolare nell'aria greve e pesante della curia [...]. E di là, in sacrestia, c'era la famosa colata lavica del 1669, affrescata da Giacinto Platania, quasi a confermare che quella era Catania. Una città provvisoria. Sottomessa al nero della lava e all'incendio del suo vulcano» ¹⁸². Una città sottomessa alla natura e a un potere antico, maschile, altrettanto feroce e violento, come ben sanno le forze della polizia:

Sapevano che questa è una città fatua sotto cui si agita la prepotenza. Una città in cui gli uomini hanno tutto e devono avere tutto, in cui le donne devono subire o fingere di subire. Una città corrotta, che accomuna tutti in un'unica voragine: carrettieri, muratori, avvocati di grido e baroni della medicina. E che le donne usano con astuzia, con avarizia o con generosità, a seconda dei casi ¹⁸³.

Gli uomini hanno fatto le leggi, ma le donne – più terribili degli uomini ¹⁸⁴ – hanno imparato a governarne le conseguenze, a dirigerne gli esiti, a coprirne le vergogne, innanzi tutto con il potere che deriva loro dalla natura stessa e che diviene spesso, troppo spesso minaccia: il sapere del corpo. Ad un catanese *doc*, come l'onorevole Saverio Sgarlata, avvocato compromesso con la mafia e il Vaticano, Catania appare infatti soltanto come una prostituta da sfruttare per il proprio piacere e per il proprio interesse; una città che «puzza di femmina», una «città femmina e sgualdrina, pronta ad allargare le cosce a tutti quanti», lui compreso che da quella sgualdrina era stato riletto per ben quattro legislature. E la luce della mattinata, che «imbianchiva la cupola della cattedrale. Strusciava quella luce sul terrazzo dei principi del Castello, con tutta una pletora merlettata rococò sul frontone delle finestre», gli si mostra mentre scivola «in

¹⁸¹ *Ivi*, p. 107.

¹⁸² *Ivi*, pp. 110-111.

¹⁸³ *Ivi*, p. 53.

¹⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 250.

basso, fino alla pescheria, che era come sempre una festa di odori. Si riversavano gli odori per le strade, portandosi dietro l'immagine di triglie, polipi, mascolini, saraghi, aguglie e nannati così piccoli che si possono cuocere con il succo di limone»¹⁸⁵; e gli si risveglia l'appetito, metafora di una fame più grande, di ricchezza e di potere. A qualunque costo.

Poi c'è, naturalmente, Maria Laura Gangemi, lo «sbirro femmina», malvista dalla comunità locale, dai propri colleghi e, soprattutto, dal maschilismo urbano endemico. Per lei Catania è innanzi tutto il cumulo delle strade, che come una rete vorrebbe imprigionarla, rinerrarla, fermarla, anche attraverso gli oggetti (scarpiere, tavoli, cessi, friggitorie all'aperto) che invadono i marciapiedi, una Babele di macchine, di voci e di corpi¹⁸⁶.

camminò in mezzo ai pedoni, che facevano quasi muro per non far passare nessuno. Camminò tra la gente seduta davanti alla porta di casa – donne specialmente, di tutte le età e le condizioni, e di tutte le etnie, perché ormai nel villaggio globale della disperazione e della miseria c'era posto per tutti. Femmine grasse e magre, vecchie e giovani con le loro vesti colorate o luttuose, con i loro scialli e i loro chador¹⁸⁷.

La città è un intrigo pericoloso e un magma minaccioso – anche quando si svolge la sua processione più famosa, in occasione della festa di sant'Agata¹⁸⁸ –, ma ancora una volta il cuore pulsante, l'immagine tipica del centro urbano sono le donne, indigene e non, in un "villaggio globale" in cui antico e moderno si saldano insieme:

Catania e i suoi quartieri, rifletté Maria Laura. Ogni quartiere che ancora si porta appresso le sue storie, come fosse un paese. E invece Catania è una città ormai grande, quasi una metropoli. Le aree periferiche si allargano, proliferano gli ipermercati giganteschi, il centro si riempie di pub, di trattorie, banche, agenzie di cambio... Catania è invasa da masse di extracomunitari, che arrivano in tutti i modi possibili – navi, chiatte, gommoni. Catania sta diventando la mecca delle puttane albanesi, dei travestiti brasiliani¹⁸⁹;

in cui la ricchezza nasconde, dietro l'opulenza, il suo volto più sudicio e corrotto:

¹⁸⁵ *Ivi*, pp. 2-43.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 185.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 37.

¹⁸⁸ Cfr. *ivi*, pp. 107-108.

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 123-124.

Adesso correvano lungo la litoranea. Dove le abitazioni si nascondevano tra il verde delle buganvillee, dietro le quartare con le margherite e i gerani, dietro le palme che costavano migliaia di euro. Dove le ville a più piani covavano l'uovo di lusso del denaro fatto facilmente – con gli intralazzi politici, con lo sprezzo della cosa pubblica, con l'edilizia selvaggia, con il riciclaggio del denaro sporco – e raramente con le eredità terriere ¹⁹⁰.

Natura e cultura, passato e presente celano un'identità che permane inalterata, che assimila, neutralizzandolo, il diverso e così assicura, pur nella minacciosa provvisorietà della vita, di cui è simbolo il vulcano che incombe sulla città, la continuità dell'esistenza:

Che peccato. Sarebbe una bellissima città, se non fosse impossibile viverci [...]. Perché impossibile?

Sì poteva viverci, doveva viverci. Non poteva anche lei ridursi come gli altri. Come tutti gli abitanti di quella città, che si nascondevano come bestie. Sempre sottomessi ai prepotenti, sempre incapaci di ribellarsi ... [...]. Questa terra, questa città ci corrompe tutti. Sempre impantanati nella stessa melma. Senza mai aria, sole, luce, quando invece intorno a noi c'è tanta luce ... ¹⁹¹.

L'omicidio è soltanto un altro mezzo – più o meno lecito, più o meno condannabile – per preservare lo *status quo*. Alla provvisorietà a cui la natura la condanna, Catania risponde divenendo, per così dire, assassina essa stessa, mandante in nome di una legge di sopravvivenza, che affonda le radici nell'omertà e nel silenzio. Ma in fondo si può fare uno sforzo di comprensione perché anche Catania, come le donne, è stata «sottomessa, distrutta dal disamore dei suoi abitanti. Angariata dalla rabbia e dal bisogno di prepotenza che si sprigiona da secoli di sottomissione alle invasioni di potenze straniere. Come se anche lei chiedesse un po' d'amore, quel tanto d'amore che serve per sopravvivere. E invece niente, tutto anche qui viene abbandonato, lasciato alla deriva ... ¹⁹².

II.4.3. *Uno sguardo all'estero*

Tanto per riequilibrare quanto siamo venuti dicendo, chiediamoci brevemente se le osservazioni fin qui fatte sulle immagini di due città italiane permangano valide quando a venir rappresentate sono le grandi capitali europee. *Mentre la mia bella dorme* di Rosanna Campo è ambientato a Parigi e Londra. Anche questo romanzo

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 214.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 285.

¹⁹² *Ivi*, p. 144.

sceglie di collocare la propria vicenda in un tempo particolare, quello di una torrida estate metropolitana («qui è arrivata l'estate con le sue vampate calde, appiccicose e inquinate [...]. Un'altra vampata di calore. Sulla strada le auto circolano con una certa indolenza emanando schifezze»¹⁹³), aggravata dal dilagare dei *papa boys*:

Dentro fa ancora più caldo, per essere precisi si schiatta, io trovo un pre-dellino, mi ci piazza sopra e mi sento in paradiso. Ma solo per un paio di fermate, perché alla Gare de Lyon il metrò è preso d'assalto da un'orda poliglotta di invasati, giovani sorridenti e urlanti che portano tutti una spilletta appuntata su magliette verdi. Ci metto un po' di tempo prima di rendermi conto della situazione. Poi pian piano dai sorrisi, dalle parole e dalle canzoni realizzo: sono i giovani cattolici ecumenici che invadono la città per la visita del papa a Parigi. Cristo che giornata¹⁹⁴.

Nella narrazione di Campo, la città si è completamente tramutata nelle persone che la vivono. E se per farsi sbollire la rabbia la giovane protagonista inizia una peregrinazione fra mercato, bar cinema, parrucchiere, palestra, questi luoghi divengono tutt'uno con gli incontri che vi si realizzano: le «facce di tutti i tipi e di tutti i colori», «gli scoppiati» che arrivano a «raccattare le verdure», «vecchi arabi che sfumacchiavano e se la contavano su, tipi sul rilassato avvinazzato»¹⁹⁵:

sono rimasta inchiodata a questa città, con l'afa e i tossici accasciati sulle porte delle lavanderie a gettoni, coi mendicanti e i clochard che salgono sul metrò e raccontano le loro tristi storie ai passeggeri perché hanno scoperto che se raccontano le loro storie i parigini qualche soldo lo tirano fuori. Nel quartiere i bianchi sono partiti quasi tutti e sono rimasti solo gli africani che stazionano sulle panchine e si aggirano per le strade sotto il sole coi loro bubù colorati lunghi fino ai piedi. Fra un po' comincia il mio congedo di maternità e allora addio. Per adesso mi tocca ancora andare al giornale e raccontare a un pubblico avido di sfighe e di disgrazie le storie di pazzi, assassini, stupratori e trafficanti d'organi¹⁹⁶.

Abbandonata incinta da un uomo che credeva l'amasse, la protagonista si trova immersa in una società abnorme, estranea all'identità che le è consueta: una sorta di villaggio globale che ha ceduto

¹⁹³ R. Campo, *Mentre la mia bella dorme* (1999), Milano, Feltrinelli, 2005³, p. 7.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 26.

¹⁹⁵ Tutte le citazioni *ivi*, pp. 7-8.

¹⁹⁶ *Ivi*, pp. 11-12.

temporaneamente il campo a etnie di migrazione, a indigeni di solito relegati ai margini, a stranieri in visita turistica o religiosa ¹⁹⁷. Con essi si identifica non solo la città, ma la voce narrante stessa che, contrariamente a quanto vorrebbe la propria ginecologa, si rifiuta di andare «tutti i giorni a camminare come una stronza al bois de Vincennes», dove si aggirano «le Coppiette che si slinguano felici e [...] le giovani mamme ansiose che spingono i loro bei passeggini» ¹⁹⁸. Il *bois de Vincennes*, come le case aristocratiche o le gallerie d'arte, che pure formano una parte non secondaria del tessuto urbano della città, sono fuori dall'obiettivo, vengono, a loro volta, spinte ai bordi, mentre assurgono in primo piano quelle soggettività transitorie, incerte, indefinibili cui appartiene anche la "bella" del romanzo. Di lei, amata e subito persa, la protagonista non sa nulla, se non che abita al sesto piano del suo palazzo: così la narrazione si trasforma in una lenta ricostruzione di quell'identità, di quella storia, così simile alle tante che la voce narrante è costretta a raccontare sulle pagine del quotidiano per cui lavora. La ricerca la porterà a Londra. Ma anche la capitale del Regno Unito non appare poi così diversa da quella francese:

Fuori è spuntato il sole, passo davanti al British, prendo per Bloomsbury, arrivo su Oxford Street e a questo punto mi mescolo alla folla impazzita, al traffico da manicomio, mi riempio gli occhi coi negozi pieni di schifezze inutili, con le pubblicità colorate, i bus rossi e i taxi neri. Mi lascio andare alla mia estasi metropolitana senza sentire più i confini che mi separano dagli altri. Io sono loro, sono le ragazze nere con le tette e i culoni, le ragazze bianche anoressiche coi capelli viola, le vecchine coi cappellini in testa, e i turisti tedeschi, i rasta coi dreadlocks, i punk con gli anelli al naso, alle sopracciglia, al culo, i tossici che chiedono i soldi, gli ubriachi collassati agli angoli dei marciapiedi, e i pazzi che parlano da soli... ¹⁹⁹.

Se la città coincide in questo romanzo con le diverse soggettivi-

¹⁹⁷ Ad essere preservati sembrano solo i luoghi tradizionali della periferia urbana, come i bar. Si veda, ad esempio, il seguente passaggio: «Fortuna che esistono i bar di periferia. Quelli che aprono presto al mattino e chiudono presto di sera. Quelli non troppo sfiziosi e alla moda. Quelli dove i clienti sono perlopiù abituali e non sempre assatanati dalla fretta. Ordinano il caffè, o il cappuccino con brioche, sfogliano il giornale posato su un tavolino, scambiano quattro parole con il barista. Oppure si trattengono con un conoscente a parlare di calcio, dei prezzi che di questo passo chissà dove andremo a finire, del tempo che le previsioni non azzeccano mai»: *Ivi*, p. 34.

¹⁹⁸ *Ivi*, pp. 8-9.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 95.

tà che la abitano, potremmo allora dire che la protagonista diviene essa stessa metonimia e figura dello spazio metropolitano. Non sarà dunque un caso che proprio nel momento in cui si determina l'identificazione, la città scompaia dalle pagine della narrazione. Ma non possiamo nel contempo fare a meno di notare che il tessuto urbano di cui ella diviene espressione è quello proprio dei reietti della cosiddetta società civile, degli emarginati, degli eslege, degli estranei. Ancora una volta, se la scrittura delle donne racconta di una donna che *si fa* luogo, questo spazio non ha più nulla della storicità, della relazionalità, dell'identitarietà dei luoghi tradizionali: ella è ormai definitivamente condannata a trasformarsi in un transitorio, labile, moderno *nonluogo*.

II.5. Il caso di Roma, una città circolare

II.5.1. Da luogo a nonluogo

Al fine di illustrare le modalità complessive con cui il riuso dello scenario urbano da parte della scrittura femminile sia riuscito ad infrangere i confini definatori fra *luoghi* e *nonluoghi*, mi sembra utile ricorrere alla disamina del valore assunto dalle descrizioni della città di Roma nella narrativa della quale ci stiamo occupando. Essa appare, infatti, sempre più spesso declinata come scenografia di inquietanti delitti che sconvolgono l'artificiale pace e concordia delle famiglie; oppure trasformata in cupa *urbs* medievale dove si aggira un Dante alle prese con la cattiveria e il dispotismo papale²⁰⁰; o anche tratteggiata come lo spazio orrorifico dal quale emergono umani al limite della mostruosità e della paranoia, per divenire, ancora e sempre, immagine di un'indifferenza pigra che tutto annega nelle pieghe della propria atavica indolenza. In tutti questi casi, la capitale appare un *nonluogo*: dove incontrarsi non solo è casuale e contingente, ma soprattutto provvisorio, temporaneo e insignificante. Persino gli atti più tragici, decisivi e risolutivi che vi accadono acquistano un'aria di impalpabilità e di inconsistenza: le stragi familiari, ad esempio, che segneranno per sempre e in maniera indelebile i destini degli individui, finiscono con l'essere inghiottiti e annullati

²⁰⁰ Ci riferiamo, in questo specifico caso, alla serie di Giulio Leoni in cui il divino poeta, membro del priorato, diviene un investigatore di efferati misfatti: *Dante Alighieri e i delitti della Medusa*, Milano, Mondadori, 2000; *I delitti del mosaico*, ivi 2004; *I delitti della luce*, ivi 2005; *La crociata delle tenebre*, ivi 2007; *La sindone del diavolo*, Milano, Editrice Nord, 2014.

nei meandri e nello squallore dei vicoli periferici; oppure in un centro storico ormai trasformato dal caotico affastellarsi delle strutture, per lo più fatiscenti; o ancora in un villaggio globale, in cui il corpo architettonico della città si deforma per accogliere alcune specifiche e tipiche, oppure soltanto possibili, unità abitative.

Ma per comprendere l'esatta portata del fenomeno nel *noir* femminile sarà necessario anteporre un breve *excursus* nella letteratura *mainstreaming* del Novecento, unendo alle caratteristiche del *corpus* fin qui attraversato, da una parte il più recente passato letterario e storiografico e, dall'altra, anche qualche testo a firma maschile.

La prima constatazione che dobbiamo fare è che la Roma fastosa e ricca che poco più di un secolo fa forniva le quinte cariche di un passato glorioso e di una bellezza ineffabile alle vicende, anche drammatiche, dei romanzi sentimentali ha lasciato il posto a qualcosa d'altro. Non compare quasi più, cioè, quella Roma tanto cara all'Andrea Sperelli del *Piacere* dannunziano (1889), città verso la quale egli nutriva, per sua stessa affermazione, un «grande amore»:

non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fori, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della rovinata grandiosità imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Carracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese; una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore. In casa della marchesa d'Ateleta sua cugina, sopra un albo di confessioni mondane, accanto alla domanda: "che vorreste voi essere?" egli aveva scritto "Principe romano".

Giunto a Roma in sul finir di settembre del 1884, stabilì il suo *home* nel Palazzo Zuccari, alla Trinità de' Monti, su quel diletto tepidario cattolico dove l'ombra dell'obelisco di Pio VI segna la fuga delle Ore ²⁰¹.

Si tratta di una città che diviene ben presto cornice partecipe e omologa del sentimento che lega il protagonista alle sue amanti. Insiste, infatti, D'Annunzio:

²⁰¹ G. D'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 109-110.

Le ville dei cardinali e dei principi: la Villa Panfily, che si rimira nelle sue fonti e nel suo lago tutta aggraziata e molle, ove ogni boschetto par chiuda un nobile idillio e dove i balaustri lapidei e i fusti arborei gareggiano di frequenza; la Villa Albani, fredda e muta come un inchiostro, selva di marmi effigiati e museo di bussi centenarii, ove dai vestiboli e dai portici, per mezzo alle colonne di granito, le cariatidi e le erme, simboli d'immobilità, contemplano l'immutabile simetria del verde; e la Villa Medici che pare una foresta di smeraldo ramificante in una luce soprannaturale; e la Villa Ludovisi, un po' selvaggia, profumata di viole, consacrata dalla presenza della Giunone cui Wolfgang adorò, ove in quel tempo i platani d'Oriente e cipressi dell'aurora, che parvero immortali, rabbrivivano nel presentimento del mercato e della morte; tutte le ville gentilizie, sovrana gloria di Roma, conoscevano il loro amore ²⁰².

Non c'è dubbio che questo sia un *luogo*, nel senso che Augé attribuisce al termine: è, infatti, innanzi tutto, uno spazio *storico*, che acquista dal suo passato – e soprattutto da un passato ben preciso e identificabile – il senso più profondo. È tale passato, anzi, che l'ha reso significativo per il protagonista e per la vicenda, che l'ha trasformato in simbolo di un gusto e di un'opulenza che promana dall'antico sistema di poteri, di legami e di rapporti di cui quell'architettura civile e religiosa è figura. È inoltre *segno* non soltanto di *una* storia, ma della Storia che sola, secondo Sperelli, vale la pena di trasformare in tradizione, di vivificare nuovamente attraverso il riconoscimento delle comuni radici. Quella Roma è, dunque, uno spazio *identitario*, in cui Andrea può riconoscersi e ritrovare il valore di una comunanza, operare un'elezione culturale individuale, all'interno dei molteplici, possibili attraversamenti, delineando la propria, specifica soggettività, che è frutto, tuttavia, almeno in parte, di un'esperienza, di un vissuto e di una memoria collettivi. Infine, si tratta di un *luogo* perché è *relazionale*: al suo interno si celebrano incontri, subito trasformati in *idilli*, in cui, cioè, le vite e i destini si modificano nella – e attraverso la – relazione. Gli amori di Sperelli non potrebbero che svolgersi in tale scenografia, fondale da cui traggono alimento e che, a loro volta, alimentano, incidendo sui marmi un'altra vicenda, un'altra *storia*, più moderna, ma non certo meno appariscente: l'incontro fra due vite, costruito come un'opera d'arte, capolavoro umano all'interno di altri capolavori del passato.

Ma quando Roma comincia a ricusare l'immagine letteraria di bellezza e di avvenenza, di testimonianza di un glorioso passato che l'aveva caratterizzata nei secoli precedenti; quando decide di sbarrare l'ingresso nei suoi prestigiosi quartieri centrali o nelle ville re-

²⁰² *Ivi*, pp. 159-60.

sidenziali alle storie che autori e autrici vengono scrivendo, quando si “despazializza” fino a perdere ogni identità storica e ideologica? Questa vicenda resta in gran parte ancora da tracciare, ma vorrei suggerire quello che a me sembra un termine *post quem* particolarmente significativo: la Roma del *Fu Mattia Pascal* (1904)²⁰³, quella Roma che così bene Anselmo Paleari descrive al protagonista pirandelliano:

Una sola volta mi rivolse, all'improvviso, una domanda particolare:

- Perché sta a Roma lei, signor Meis?

Mi strinsi ne le spalle e gli risposi:

- Perché mi piace di starci...

- Eppure è una città triste, - osservò egli, scuotendo il capo. - Molti si meravigliano che nessuna impresa vi riesca, che nessuna idea vi attecchisca. Ma questi tali si meravigliano perché non vogliono riconoscere che Roma è morta.

- Morta anche Roma? - esclamai, costernato.

- Da gran tempo, signor Meis! Ed è vano, creda, ogni sforzo per farla rivivere. Chiusa nel sogno del suo maestoso passato, non ne vuol più sapere di questa vita meschina che si ostina a formicolarle intorno. Quando una città ha avuto una vita come quella di Roma, con caratteri così spiccati e particolari, non può diventare una città moderna, cioè una città come un'altra. Roma giace là, col suo gran cuore frantumato, a le spalle del Campidoglio. Son forse di Roma queste nuove case? Guardi, signor Meis. Mia figlia Adriana mi ha detto dell'acquasantiera, che stava in camera sua, si ricorda? Adriana gliela tolse dalla camera, quell'acquasantiera; ma, l'altro giorno, le cadde di mano e si ruppe: ne rimase soltanto la conchetta, e questa, ora, è in camera mia, su la mia scrivania, adibita all'uso che lei per primo, distrattamente, ne aveva fatto. Ebbene, signor Meis, il destino di Roma è l'identico. I papi ne avevano fatto - a modo loro, s'intende - un'acquasantiera; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un portacenere. D'ogni paese siamo venuti qua a scuotervi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere che essa ci dà²⁰⁴.

«Roma non può divenire una città come un'altra», cioè una città che abbia una sua identità precisa, una sua storia soggettiva, come gli individui che la abitano e che da essa, in parte, derivano i propri destini. Le case nuove – quelle che stanno nascendo alle spalle delle gloriose vestigia del passato – non le appartengono e quindi la città le ignora, divenendo una realtà indifferente e, soprattutto, riciclata e riciclabile, l'immagine di un fallimento storico, oltre che politico, la cui asetticità e distanza dagli umani accadimenti l'avvia verso quel

²⁰³ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1980.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 145.

processo di perdita e di mancanza che così larga parte avrà nella narrativa contemporanea, spesso attardata a descrivere abitanti *terribilmente* disperati, *terribilmente* deviati dalla presunta “normalità”. Quel «portacenere», a cui ora l'assomiglia Paleari, che raccoglie gli scarti di identità diverse, perché geograficamente provenienti da luoghi dissimili, sembra quasi presagire una Roma delle differenze, nella quale i viaggiatori di «ogni paese», verranno a gettare gli avanzi di un piacere effimero e insoddisfacente: perché dove non ci si può fermare, non ci si può identificare, non si possono tracciare leggi e regole riconoscibili e condivisibili – pronte, magari, ad essere trasgredite –, non ci può essere neppure felicità alcuna.

Non è forse un caso che la narrativa successiva allo scrittore siciliano tenda in parte a distaccarsi da questa visione dolorosa e sinistramente profetica di Roma, preferendo ignorare il paesaggio *en plain air* e concentrandosi, in alternativa, sugli interni, le pareti divisorie, i confini: così, se la Roma mondana delle rappresentazioni teatrali di Ibsen fa sentire ancora la propria eco nel magico realismo bontempelliano di *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*²⁰⁵ – che è del 1930 –, già con gli *Indifferenti* di Moravia, del 1929, o con *Nessuno torna indietro* (1938) e *Quaderno proibito* (in volume nel 1952) di Alba De Céspedes, che ci portano alla metà del Novecento – solo per fare qualche esempio, ancora una volta, *a parte subiecti* –, lo sguardo degli autori e delle autrici indugia sui salotti borghesi, sulle stanze dei collegi femminili gestite da religiose, o sulle camere, anch'esse borghesi, che le madri di famiglia tengono in ordine per i propri figli e mariti. Sembra quasi che di quell'esterno cittadino – troppo dispersivo, troppo frequentato, troppo affollato – la forma romanzo abbia paura, non sia in grado di comprenderne e di renderne fino in fondo le peculiarità a cui Pirandello aveva accennato con tanta straordinaria chiaroveggenza. Forse non è un caso che proprio in questi anni sia un poeta, Giuseppe Ungaretti, a riscoprire il paesaggio romano, quello aprico e ubertoso della campagna in *Sentimento del tempo* (1943), o quello barocco, incontenibile e deflagrante oltre gli spazi dell'armonia e della forma, così ben descritto in *Interpretazione di Roma*, del 1954:

Non mi sono assuefatto rapidamente a Roma. Vi abito da più di quarant'anni e mi occorsero molti anni per rendermi familiare il Barocco, che è lo stile che in Roma predomina [...]. Fu quando d'un tratto ai miei occhi il Barocco acquistò e perse le ragioni storiche della violenza dalla quale era stato sprigio-

²⁰⁵ Si veda Storini, *L'esperienza problematica*, cit., pp. 51-73.

nato e dominato, e le ragioni della violenza le vidi nella giustizia e nella pietà per predestinazione operanti tra i limiti fatali della catastrofe; oppure, peggio, quando le ragioni della violenza vidi nella negazione di giustizia affermata dalla stessa dismisura della pietà [...]. Quando, capito il Barocco, Roma incominciò a diventarmi familiare, fu mediante l'avvicinarsi delle stagioni che incominciò a farmisi più vicina. Non era più, tratta dalla città dissepolta, la violenza d'una Venere ellenistica mutila riposta sul piedistallo in mezzo a una casuale fioritura di margherite, rosolacci e fiordalisi. Non era più nemmeno un'immaginaria violenza notturna resa più melodrammatica persino del reale da un Piranesi, era la naturale violenza delle stagioni che vedevo sposare le ore della città [...]. Il travertino è a Roma polpa delle stagioni, le incarna, le veste, le nuda, e l'autunno è la sua stagione più felice, quando si impregna d'oro e d'angoscia ²⁰⁶.

Non è certo un'immagine rassicurante quella che ne emerge: è, al contrario, l'icona di una città che fa i conti, anche storicamente e artisticamente, con la violenza, che quella violenza ingloba e cerca di assimilare e dissimulare, che nella migliore e nella più confacente delle sue stagioni genera angoscia. Un'entità con cui si può entrare in sintonia soltanto se si rinuncia a comprenderne l'identità storica e la si trasforma, nuovamente, in teatro della natura. Non mi sembra sia un caso che cronologicamente ciò avvenga nel ventennio successivo alla fine della Seconda guerra mondiale, quella fase letteraria in cui Moravia stigmatizza nella *Romana* (del 1947, controcanto dell'eroica *Ciociara*, di dieci anni più tardi) la libertà d'un corpo di donna e la commerciabilità di un sesso che solo la ricostruzione rende possibile, espressione di una società che si sforza di essere nuova, di erigere sulle rovine un'identità meno normata e normativa, rivelando un volto cittadino trasgressivo, anche nella sua povertà e nelle sue condizioni più disperate. I rioni bene e residenziali di Roma cedono ora il passo ai quartieri periferici dove abitano *I ragazzi di vita* (1955), e in cui si svolge *Una vita violenta* (1959) di Pier Paolo Pasolini: luoghi miseri, degradati a cui l'architettura degli anni Sessanta e Settanta cercherà, in parte, di cambiare volto, uno spazio da cui si tenta di fuggire, ma a cui, al contrario, si è inesorabilmente condannati; da cui ci si allontana costantemente – seppur provvisoriamente – per incontrare le ragazze del centro, per rubacchiare dai negozi alla moda, per coltivare il sogno del benessere e del consumismo. C'è già qui, almeno in parte e in potenza, quella qualità di spazialità destinata all'apertura, al passaggio, all'accoglienza provvi-

²⁰⁶ G. Ungaretti, *Interpretazione di Roma* (1954), in Id., *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono-L. Rebay, Milano, Mondadori, 1986, p. 609.

soria, al consumo del futile e alla rinuncia del necessario di cui sarà regno, di lì a poco, il *nonluogo surmoderno*.

E cosa sono i mercati rionali in cui si aggira il riflessivo meridionale Don Ciccio Ingravallo di *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) di Carlo Emilio Gadda se non *nonluoghi* per eccellenza, in cui convivono, indistinti e fusi, dialetti, identità ed etnie, immagine dei fili di quello “gnommero” intricato e frutto di un’infinità di concause, che è espressione più intima della vita e dell’esistenza per il filosofeggiante commissario? È da tale *nonluogo* dell’illogicità, della confusione e degli esiti provvisori che procedono quegli orrori e quella violenza che si insinuano e violano anche i “salotti buoni” del “Palazzo degli Ori” della ricca via Merulana, dove si consumano – o si presume che si consumino – atroci delitti. Nel romanzo *luogo* e *nonluogo* si toccano, ma sono ancora l’uno esterno all’altro. Talvolta assistiamo al passaggio, sempre sospetto e pericoloso, di alcuni elementi dell’uno oltre i confini dell’altro. Si tratta di una violazione preoccupante che va tenuta d’occhio, studiata e, possibilmente, neutralizzata. Per questo don Ciccio arriverà a cercare i suoi colpevoli fin sui Castelli romani, per avvertire immediatamente il presentimento di un tragico errore e constatare l’ineluttabilità del fallimento: non è che siano troppe le ragioni da individuare, è che sono – piuttosto – complesse, sovrapposte, indistricabili, proprio come il proliferare degli organismi urbani e umani sul corpo di Roma.

II.5.2. Centro e periferia

In poco più di un secolo l’immagine trionfale e fastosa – storica – di Roma si è dunque corrosa e al suo posto è emersa la figura di una città cupa, sconosciuta, feroce, fondale che si adegua alle scelleratezze ed alle trasgressioni che vi abitano. Proviamo a fare qualche esempio, il cui scopo non è certamente l’eshaustività, ma unicamente l’indicazione di una suggestione, della percezione di una mutazione culturale che appare oggi, secondo me, sempre più evidente.

Nel 1996 il promettente scrittore “cannibale” Niccolò Ammaniti, che aveva esordito con il romanzo *Branchie* del 1994, pubblica una raccolta di racconti, *Fango* ²⁰⁷, in cui, come recita la seconda di copertina, l’autore mette in scena «i nuovi grotteschi eroi di un’umanità giovane, metropolitana, al tempo stesso sbandata e conformista, banale e imprevedibile, che passa con leggerezza, o per una pura coincidenza, per una bizzarria del caso, da una modesta aspirazione

²⁰⁷ N. Ammaniti, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996.

a un efferato delitto». E a fare da sfondo a queste cupe narrazioni che trasformano in orrore situazioni e momenti insospettabili - come il Capodanno, le elucubrazioni fantastiche, il ballo in discoteca, la frequenza dell'università -, appare una Roma nuova ed antica, che presta come fondali sia i suoi più moderni complessi residenziali sulla Cassia sia i quartieri del Prenestino. La città è un presupposto, un simbolico appartenente all'enciclopedia del lettore, a tal punto che, nel primo dei suoi racconti, *L'ultimo Capodanno dell'umanità*, Ammaniti può rinunciare del tutto alla sua descrizione e premettere un significativo depliant pubblicitario del "Comprensorio delle Isole":

Al dodicesimo chilometro della Cassia, al numero 1043, sorge il "Comprensorio residenziale delle Isole". È un complesso architettonico formato da due moderni stabili (palazzina Capri e palazzina Ponza), esempio di un'architettura pensata e costruita a misura d'uomo con ampi spazi verdi e un panorama sulla lussureggiante campagna romana. Dotato di piscina olimpionica, campo da tennis in terra battuta e di un ampio parcheggio è il luogo perfetto per chi voglia vivere a contatto con la natura ma nello stesso tempo non voglia rinunciare ai comfort moderni. A poca distanza dal comprensorio si trova infatti un complesso commerciale dotato di supermarket, negozi di abbigliamento, parrucchiere, lavanderia, ecc. È in fase di realizzazione anche un cinema e una discoteca.

Poco distante dal centro di Roma (solo un quarto d'ora di macchina!) è ideale per tutti quei professionisti che lavorano in città e chiunque desideri vivere in un'oasi di esclusiva calma e serenità... ²⁰⁸.

Nato per soddisfare i desideri abitativi e gli agi esistenziali dei suoi acquirenti, il "Comprensorio delle Isole" sembra essere la concretizzazione dei sogni più riposti del borghese medio. Quella «misura d'uomo» - così ampiamente vantata dalla descrizione pubblicitaria - appare una perfetta mediazione fra utilità (la possibilità di raggiungere velocemente il centro di Roma) e bellezza (il «panorama sulla lussureggiante campagna romana»), fra civiltà e natura, fra occupazioni e tempo libero: non ancora città, ma di quella città certamente appendice, escrescenza destinata nel tempo a fondersi grazie all'inarrestabile progredire dell'espansione urbanistica. Un'isola felice, appunto - come gli stessi nomi dati alle palazzine stanno a testimoniare - collegata alla terraferma, di cui è una colonia e un insediamento promanante dalla madrepatria. Tuttavia quest'oasi si rivela in realtà un luogo in cui l'apparenza di "calma e serenità" cela esistenze pronte ad esplodere nei modi più efferati, senza distinzione di classe e di sesso, dalle cantine e dai seminterrati in cui

²⁰⁸ Ivi, p. 9.

vivono le famiglie dei portieri, ai piani intermedi dei professionisti e dei commercianti arricchiti, alle mansarde in cui esponenti di un'aristocrazia ormai corrotta e decaduta cercano di dominare la città. Le parole dell'autore rinunciano a descrivere gli spazi, li affidano, piuttosto, agli esperti di *marketing*: allo scrittore è sufficiente rappresentare le azioni, gli atti che da quei luoghi promanano e che sono *segno*, cioè significante e significato, di una storia ormai incapace di sedimentarsi, di diversificarsi, di differenziare le identità che la producono. A tali vicende sono necessari soltanto dei *nonluoghi*. Roma appare così un involucro, ricco sì, almeno esteriormente, di ogni confort, ma configurazione sempre più evidente della solitudine e del degrado, eloquente metonimia della qualità delle vite che dentro vi si consumano.

Due anni dopo *Fango* di Ammaniti, ed esattamente nel 1998, Elena Stancanelli pubblica il suo primo romanzo *Benzina*, su cui ci siamo già più sopra soffermati. Potremmo ora considerare tale romanzo come un significativo regesto dei *nonluoghi* romani. Intanto l'intreccio coinvolge quattro spazi emblematici: l'area del *distributore* presso l'uscita – probabilmente Aurelia – del raccordo ²⁰⁹; una *discarica* situata nelle adiacenze di Saxa Rubra; il *raccordo* stesso, con il suo bravo *autogrill*. Si tratta di figure della provvisorietà, del passaggio contingente e, anche, dell'allontanamento di ciò che è scoria, rifiuto materiale, deperibile e di consumo, giunto all' limite della sua esistenza. Ma si tratta, in alcuni casi, anche di luoghi progettati, pensati dalla nuova architettura. Ne è un esempio proprio il distributore di benzina nel quale lavorano le protagoniste e che l'autrice descrive così per bocca di un tassista che di quel distributore si serve con frequenza, mentre si rivolge alla madre di Eleonora, prima che ella trovi, proprio là, la morte:

- Eccolo là, guardi. Dica la verità, ha mai visto un distributore così bello? L'officina è dietro il bar, da qui non si vede. È grande quasi come quello dell'autogrill. Ma la sua caratteristica è il tetto. Chissà chi se l'è inventato così strano. Le vede le punte di cemento? Sembra uno di quei portatoast di metallo, però bianco [...]. C'è gente, architetti, che vengono apposta da Milano a fotografarlo. Sta anche in un libro, me l'ha raccontato la benzinaia... sua figlia, forse ²¹⁰.

La fama, l'aura, la bellezza della costruzione architettonica si *riduce* immediatamente nel confronto con gli oggetti comuni della

²⁰⁹ Così è chiamato l'anello viario che circonda la città di Roma.

²¹⁰ Stancanelli, *Benzina*, cit. p. 16.

vita quotidiana (il *portatoast*), oppure con la degradazione ad icona, fotografia esposta, allineata, raccolta insieme a decine di altre nei cataloghi o nei repertori alla moda. Nessun segno di vita, nessun legame con le esistenze ed i destini che vi si incrociano, neppure nello sguardo della madre di Lenni, alla quale il luogo appare così: «Lo vedevo adesso il lavaggio auto, con le sue enormi spazzole rosse e blu, e pensavo, Eleonora, a quando, molti anni fa, dicevi che da grande volevi fare la lavandaia, perché ti piaceva tanto sciacquare i calzini dentro il bidé mentre io facevo il bagno»²¹¹. Ancora una volta sembra essere annullata ogni dissonanza fra il solito e l'insolito, fra l'eccezionale e il familiare, entrambi accomunati sulla base della sola identità funzionale (*lavare*), indipendentemente dal fatto che tale ruolo si svolga su grande o piccola scala, cosicché il *lavaggio auto* può apparire soltanto un *bidé* un po' più ampio. Di una cosa però è certa la madre della nostra protagonista: che un autolavaggio non dovrebbe essere destinato ad abitazione, soprattutto se a viverci sono due ragazze sole. Dal suo punto di vista esso non ha, infatti, alcuno dei caratteri del *luogo*, modernamente inteso. Ella non può capire sua figlia, perché la scelta eslege di Eleonora e di Stella risponde ad un'altra logica. Di essa si fa portavoce Stella, quando, venute in possesso del denaro che la madre portava con sé, le protagoniste progettano di ampliare la loro oasi di pace:

Sai qual è la prima cosa che faccio, quando torniamo? chiamo i muratori e faccio buttare giù il marciapiedino davanti al bar; mi pare un miracolo che non sia già crollato per conto suo, per le bestemmie di quelli che ci sono inciampati [...]. Lo fece fare Peppe, tutto intorno all'edificio, perché secondo lui dava un tono più elegante; e anche perché sembrasse che il bar, il negozio e l'officina fossero come sollevati da terra. Era un po' simbolico, insomma. Diceva che i suoi clienti dovevano sentirsi a loro agio, voleva che il distributore diventasse per loro una specie di isola felice dove dimenticare le preoccupazioni. Il marciapiedino doveva segnare il confine tra il bar e la loro vita quotidiana²¹².

L'area del distributore appare così un luogo separato ed elettivo, una sorta di cerchio magico, *simbolico* come dice la stessa Stella, uno spazio che permette l'incontro casuale, non definitivo – e per questo – rassicurante, con l'umanità più diversa, un'*isola felice* dove dimenticare la quotidianità e la normalità e nella quale si può attribuire il valore familiare di una "casa" anche allo scenario in cui si consuma un momentaneo atto di ospitalità. Non meraviglia dunque

²¹¹ *Ivi*, pp. 16-17.

²¹² *Ivi*, pp. 57-58.

se per la compagna di Stella, Eleonora, questa funzione possa anche essere attribuita alla discarica in cui le due cercano invano di occultare il corpo della madre:

Fermiamoci qui [...]. Guarda com'è bella invece questa notte d'agosto nella discarica, con i gatti che razzolano fra i cartoni. Qui le persone arrivano e si ripuliscono. Aprono lo sportello della macchina e svuotano sull'erba i portaceneri puzzolenti, rovesciano i materassi sfondati, le sedie zoppe, le bambole senza testa, i pensieri andati a male. E fanno le cataste. Ogni macchina la sua catasta. Se le vedi sembrano di nuovo case, uguali ma al contrario. Una accanto all'altra come minuscoli condomini senza muri. Sistemiamoci qui, con gli sportelli aperti e la radio a tutto volume. Lo dici sempre anche tu che il mondo intero è in ogni sasso e non serve correre di qua e di là per capire le cose. Dove vuoi andare stanotte? [...]. È qui che abbiamo buttato il frigorifero, l'anno scorso? Ora lo cerco. Dovrebbe essere ancora qui, da qualche parte. Bisogna fare piano, come in chiesa. È tutto così buio e fermo. Il tempo, tra questi oggetti inutili, non ha più importanza. Non c'è niente da rincorrere, nessuna frenesia da assecondare per non cadere nell'angoscia. Sarebbe bello se si potesse stare sempre come i frigoriferi rotti: mezzi affondati per terra, svuotati e con lo sportellone aperto che dondola al vento ²¹³.

La discarica appare quasi il territorio della catarsi – non a caso è paragonato ad una «chiesa», all'interno della quale si fa «piano» –, in cui gettare, assieme ai rifiuti, anche le scorie delle proprie azioni, gli avanzi fastidiosi e ingombranti delle colpe e degli errori, i corpi consumati dalla vita e dall'uso, di cui le montagnole di cicche sono traccia: ogni liberazione, ogni allontanamento da sé di quei «pensiari andati a male» lasciano i propri segni, che, non a caso, la voce narrante paragona a «case, uguali ma al contrario, minuscoli condomini senza muri», una sorta di *mondo alla rovescia*, – avrebbero detto nel Medioevo –, che di quello reale rappresenta l'immagine riflessa come in uno specchio. Impossibile dire quale dei due sia più vero e più desiderabile: l'unica certezza è costituita dalla ricerca impossibile di una stanzialità in cui il tempo perda ogni valore – e con esso svanisca il vortice dell'angoscia –, stanzialità che trasformerebbe finalmente il *nonluogo* in un *luogo*. Tuttavia il prezzo da pagare per ottenere questo sogno irraggiungibile sarebbe la *reificazione*, la trasformazione definitiva in un oggetto: quel «frigorifero rotto, sfondato, svuotato e spalancato» a cui Eleonora ambisce di somigliare, elettrodomestico ormai inutile, sottratto al suo ruolo e alla sua funzione.

²¹³ *Ivi*, pp. 67-68.

Ma il vero simbolo della precarietà e dell'emarginazione dal tessuto storico cittadino a cui sono condannate le protagoniste è rappresentato dal ricordo:

Un giro dopo l'altro. E dopo un po' senti proprio i tuoi neutroni che escono dalla pelle, milioni di protoncini ti schizzano via dal cervello e ti mollano come un manichino aggrappato al volante. Allora resti lì, con la quarta fissa, a ottanta all'ora, a rincorrere il fascio di luce dei tuoi fari. Come se davvero stessi cercando la tua uscita. Ma quando incroci una macchina nella direzione opposta, alzi gli occhi, e quegli abbaglianti ti sembra di riconoscerli. E allora capisci che dal ricordo non si esce, che una volta imboccato ti richiudono il portone dietro e fine [...]. E si va. Ma non si sa dove, finché si è dentro non si può sapere niente [...]. E la notte il ricordo sembra quasi un'autostrada, con gli autogrill illuminati e le luci rosse del guard rail. Peccato non si arrivi da nessuna parte, nemmeno la notte, nemmeno se chiudi gli occhi e pesti più forte che puoi col piede sul pedale, il volante stretto tra le mani bianche dallo sforzo. Nemmeno se il piede sinistro lo togli per sempre dal freno, e lo poggi a terra, così ²¹⁴.

Il ricordo è immagine dell'eterno movimento, dell'impossibilità a fermarsi, dell'assenza di significato e di senso del proprio andare e, dunque, dell'inconsistenza stessa della vita moderna. Tutto lo spazio abitativo si riduce ad esso: come se fosse inesorabilmente serrato da un «portone», si resta definitivamente chiusi in esso, in coda a qualcun altro di cui non si conosce né il nome, né l'identità e con cui non si condivide altro che la scia di luce:

Una jeep. Basta che io mantenga lo sguardo fisso sui suoi fari posteriori, senza distrarmi, rimanendo nella sua scia. Andiamo avanti così, come due carrozze dello stesso treno. Dove vuoi tu. Basta che non ti fai prendere dalla smania dei cartelli, delle uscite a tutti i costi; continuiamo a girare, tranquilli. Perché anche tu, se stai sul ricordo a quest'ora, vuol dire che non sai dove andare; e non te la senti di fare i giretti nel tuo quartiere, perché dovresti fingere di guardarti intorno in cerca di qualcuno, parcheggiare ogni tanto, mangiarti un gelato. Sennò ti ricordi che sei solo come un cane. Invece se ti metti a girare sul ricordo ti basta fare un pieno ogni tanto, berti un caffè quando ti casca la testa. Poi alzi il volume della radio e ti lasci seguire da chi è come te. Bisogna pensare delle cose semplici quando si guida, alle tre di notte, uno dietro l'altro sul ricordo. Come gli animali. Loro pensano a correre quando corrono, a mangiare quando mangiano, basta ²¹⁵.

Al quartiere – tradizionale luogo della relazione, nel quale si

²¹⁴ *Ivi*, pp. 84-85.

²¹⁵ *Ivi*, pp. 86-87.

gira sempre in cerca di qualcuno che si conosce, in cui si frequentano le gelaterie abituali, con cui si condivide, dunque, storia e identità – si sostituisce il circuito continuo della strada, l'anello senza inizio, né fine. Roma appare così una città circolare, nella realtà del movimento incessante e illimitato dei suoi abitanti e, metaforicamente, nell'asfittica immagine del cerchio, che la rappresenta e che rinchiede vite perennemente in transito, indefinite, solitarie. Si tratta di un'umanità che fa consistere il sogno di un'esistenza migliore nella completa disumanizzazione, nella trasformazione in oggetto – come abbiamo visto poco più sopra –, oppure nella riduzione allo stato animale – come si afferma nell'ultima citazione –, nella perdita, cioè, di qualunque direttiva di senso che non risieda nell'istinto della sopravvivenza, un *ubi consistam* momentaneo e temporale, nel contingente, senza alcuna pretesa di universalità, quand'anche parzialmente caratterizzata. E naturalmente il processo finisce per coinvolgere anche il ruolo, il significato e la finalità della letteratura che tale visione del mondo fa propria e comunica ai suoi lettori, prodotto di una narrazione e di una narrativa che non può sgorgare da alcuna interpretazione oggettiva e/o soggettiva del reale, storie che piovono casualmente dal cielo, da un luogo trascendente completamente incontrollabile da parte dell'essere umano, proprio come narra il finale di *Benzina* che abbiamo riportato più sopra. La letteratura stessa finisce con l'apparire completamente svuotata delle sue strutture e dei suoi contenuti più tradizionali, luogo della confusione dei generi letterari e delle forme, linguisticamente e sintatticamente spesso mescolata nei mille gerghi e negli idiomi dei nuovi villaggi globali, in cui il riuso nasconde la fonte e la citazione esplicita, proprio come le tante componenti che Roma fonde e miscela nel suo corpo metropolitano.

Ne è consapevole Melania G. Mazzucco, come rivela l'immagine dell'*urbs* che trapela dal suo già citato romanzo del 2005, *Un giorno perfetto*. Esso si apre su questo scenario:

Roma si addormenta lentamente, sprofondando nel torpore della notte. In lontananza echeggia una sirena. Gli ultimi autobus, vuoti e illuminati, sfrecciano sull'asfalto umido, e nell'edicola un uomo intabarrato in un giaccone sistema una pila di giornali. Davanti al Viminale alcuni operai del gas, arancioni nei giubbotti fosforescenti, aggiustano un tubo. Hanno acceso un fanale che squarcia la condensa, fantomatico e accecante. Ogni tanto sibila la fiamma ossidrica, sprizzando fasci di scintille. La volante della polizia, con la sirena che ulula, risale via Cavour, costeggia la basilica e i fagotti che dormono sulle panchine, svolta a destra e imbocca via Carlo Alberto.

Il lampeggiante proietta un'ombra azzurra su due neri o maghrebini o indiani che affrettano il passo e vengono graziati dallo schermo di un furgone. La

strada è larga, i numeri civici non si leggono nella penombra gialla dei lampioni. Gli agenti superano macchine in doppia fila davanti ai cassonetti e uno sgattero che trascina in strada due sacchi neri con rifiuti di un ristorante. Sbucano in piazza Vittorio senza avere individuato il 17. Costeggiano i portici, dal giardino proviene l'eco di un alterco e un risuonare di cocci. Riprendono via Carlo Alberto in senso inverso. I palazzi sono alti, incombenti, le strade dritte come un'anomalia. In fondo alla via, la cuspide piramidale del campanile di Santa Maria Maggiore sembra un'ospite di un'altra epoca. Negozi di abbigliamento cinesi e di bigiotteria da quattro soldi, una parrucchiera nigeriana specializzata in acconciature afro, phone center per chiamare il Pakistan e le Filippine a poco prezzo, la botteguccia antiquata di un barbiere, sopravvissute ai mutamenti del rione, hotel a due e tre stelle per turisti senza pretese ²¹⁶.

Una Roma avvolta nel buio, ma popolata di presenze che colorano le tenebre; indumenti da lavoro che trasformano e sfigurano i corpi; esseri umani ridotti a «fagotti»; strade in cui scomparire l'individualità dei numeri civici, indecifrabili e irricognoscibili; una volante che sembra consistere quasi unicamente nel faro psichedelico che emette una luce blu; botteghe etniche, così numerose e frequenti da far sembrare le antiche costruzioni delle «ospiti» momentanee, come accade per la chiesa di Santa Maria Maggiore: così si presenta la città alla polizia che sta per scoprire proprio in un appartamento di Piazza Vittorio la conclusione di un dramma familiare, in cui il geloso, violento ma innamorato e affettuoso padre Antonio Buonocore ha ucciso il figlio più piccolo e ferito gravemente la figlia Valentina per vendetta contro la moglie Emma che lo ha lasciato. In quello spazio che contiene il nuovo e l'antico, in cui il nuovo ha trasformato l'antico rendendolo sinistro e insidiandone la consistenza fino a sommergerlo, la condizione di solitudine è l'unica che accomuni tutti gli abitanti, romani e non. È l'altra faccia, non troppo dissimile – anche se in parte architettonicamente diversa – delle periferie, come quella in cui si sono rifugiate Olimpia, la madre di Emma, ed Emma stessa, uno squallido stabile al di fuori della cinta muraria cittadina, lungo la via di Boccea:

La torre di cemento armato emergeva dal buio, scrostata e sinistra alla luce sfrigolante del lampione. Sveltava come l'ultimo avamposto della città fra un prato punteggiato di panchine divelte e una brughiera incolta sulla quale, durante il giorno, pascolava un bisbetico gregge di ovini. Dovevano essere rinchiusi da qualche parte non troppo lontano perché il vento spingeva sul parcheggio un fetore pungente di pecora e sterco. Sulla recinzione della brughiera si inter-

²¹⁶ Mazzucco, *Un giorno perfetto*, cit., p. 11.

rompevano i lampioni e le strade. Edifici simili a caserme o prigioni di massima sicurezza galleggiavano tutt'intorno, nella notte. La torre era un parallelepipedo grigio di quattordici piani, butterato da un accrocchio di verande abusive in attesa di condono, padelle di parabole e panni stesi ad asciugare sui balconi ²¹⁷.

Si tratta, come si vede, di un luogo in cui l'intervento umano ha cambiato i profili, aggiungendo – sul corpo già orrendo di edifici simili a prigioni – verande e chiusure abusive; uno spazio che unisce senza fondere – ma lasciando visibili, le suture e le soluzioni di continuità – oggetti ed elementi fra loro diversi e compositi, proprio come la città distante, di cui pure fanno parte. Sullo sfondo Roma appare un'entità che si sta lentamente trasformando nello spazio provvisorio e di passaggio – destinato alla consumazione veloce – che sono i McDonald's, simboli del consumismo e della globalizzazione che Aris, detto Zero, figlio del candidato del Polo delle Libertà Elio Fioravanti, fa saltare per aria, nel cuore della notte. Di fronte a ciò i quartieri dell'Aventino, in cui Maia, la moglie di Elio, cerca di rifugiarsi nella speranza di sottrarsi al grigiore dell'agiata vita quotidiana, appaiono ormai come una meta irraggiungibile:

La palazzina, degli anni Quaranta, era un cubo grigio, circondato da un giardino di glicini e mandarini - le finestre barbagliavano ogni volta che il sole squarciava le nuvole. Sulle serrande abbassate dell'appartamento al pianterreno era appeso un cartello verde con la scritta VENDESI. A pochi metri, dall'altra parte della strada, c'era il portone sempre chiuso della misteriosa Villa del Priorato di Malta. Appoggiando l'occhio al minuscolo foro aperto sopra la serratura, si inquadrava la cupola di San Pietro. Non ricordava perché, ma quel posto era definito l'ombelico di Roma ²¹⁸.

Anche tale scenario, che ritrae uno dei quartieri residenziali sicuramente più belli e attraenti della città, insiste su dettagli minacciosi, che trasmettono un'idea di chiusura, di mancanza d'aria, quasi di asfissia: la casa è «un cubo grigio», serrato da un giardino, le cui finestre, invece di riflettere all'interno una gioiosa solarità, tolgono la vista abbagliando. Chiuso è anche il portone della Villa del Priorato di Malta, stretto il pertugio attraverso cui si può ammirare la bellezza architettonica della Roma papale, come l'ombelico che rappresenta metaforicamente la serratura, la chiusura dell'*urbs* romana. Con quel passato – di cui le antiche costruzioni religiose e civili sono figura – il presente non ha ormai più alcun legame,

²¹⁷ *Ivi*, p. 17.

²¹⁸ *Ivi*, pp. 189-190.

nessuna possibilità di ricostruire i rapporti, le storie, le identità di cui sono eloquente icona. Si tratta di una perdita ormai irreversibile che se non viene guardata con commossa nostalgia e come deposito della memoria collettiva, si trasforma in una ferita aperta, dolorosa, purulenta e, alla fine, inquietante. La Roma di *Un giorno perfetto* – che in tutto il romanzo è come disseminata, rappresentando un *background* costante e continuo, scenario sul quale e dal quale le vicende acquistano senso e la vita significato – è, sì, uno sfondo ineliminabile e non ignorabile, ma ha sempre una qualità sinistra e angosciante, pure nei quartieri socialmente e culturalmente più elevati. Spesso acquistano una connotazione di bruttezza anche gli elementi poetici del paesaggio, come il turbinio delle rondini che girano *isteriche* sulla Sinagoga, o le foglie *verdi, cupe* e gli *intrighi scolorati* delle cortecce dei platani; come l'isola Tiberina, *nave arenata* in mezzo al Tevere ²¹⁹ o le ville antiche, in cui dominano ancora cancelli *sprangati* e cornacchie *sfacciate* ²²⁰; o come, infine, quegli splendidi *nonluoghi* che sono le scale mobili e la metropolitana, in cui i corpi umani si sfiorano e si toccano senza conoscersi, senza comprendersi, senza stabilire alcuna forma, seppure minimale, di relazione ²²¹. Basterebbe il veloce regesto di immagini seguenti per accorgersi come in *Un giorno perfetto* ormai la città appaia in tutto il suo sfacelo e la sua inesorabile degradazione:

La proliferazione dei gabbiani in una città priva di mare gli pareva un'assurdità inspiegabile. Ma forse era un segno dei tempi: i gabbiani sono parassiti, e vivono di spazzatura. Roma li aveva accolti. Roma accoglie tutti. E non perdona nessuno ²²².

Roma è una città decrepita e immobile, un meraviglioso pantano. Il passato le impediva di avere un futuro. Gli abitanti giravano in cerchio, come dannati ²²³.

Alle due, il traffico ingorgava le vene di Roma come una trombosi. Le strade erano simili a fiumi nei quali tutto si fosse arenato. Dentro le macchine, sballottate da sussulti improvvisi, migliaia di persone erano in movimento senza andare però da nessuna parte ²²⁴.

Nella luce gessosa del pomeriggio, il sole giaceva esanime dietro un len-

²¹⁹ *Ivi*, pp. 54-55.

²²⁰ *Ivi*, p. 175.

²²¹ *Ivi*, pp. 301-303 e 376-80.

²²² *Ivi*, p. 99.

²²³ *Ivi*, p. 114.

²²⁴ *Ivi*, p. 183.

zuolo stropicciato di nuvole. Stormi di gabbiani solcavano il cielo come bianchi fogli di carta. I bernoccoli di cemento delle colline, la deforme escrescenza delle case. Roma cresciuta su stessa come un organismo vivente – un animale nella sua pelle, nelle sue ossa. Ogni cosa costruita sopra un'altra, il presente sul passato, e il futuro sul presente, fino a formare un conglomerato inestricabile. Ma la maggior parte di Roma rimane nascosta nelle profondità sotterranee – e tutto ciò che appare è solo l'ultimo episodio di una storia stratificata e inaccessibile ²²⁵.

Mi sembra davvero singolare la consonanza fra queste immagini di Roma e quelle contenute in *Benzina* della Stancanelli: la città appare snaturata da quelli che vengono considerati dei parassiti umani e animali; è ridotta a spazzatura, i suoi abitanti sono dannati, costretti a stare in costante movimento, senza la speranza di raggiungere alcun luogo, alcun posto, alcun senso. Invece di conferire identità, ha assunto essa stessa un corpo vivente, ma è un *organismo animale*, deforme, bruttato da «bernoccoli» ed *escrescenze*, malato di «trombosi» in quella sorta di vene che sono le sue strade. Ed infine, la sua stessa storia è divenuta «inaccessibile», un «conglomerato inestricabile», all'interno del quale passato, presente e futuro perdono ogni specificità. La trasformazione in *nonluogo* è, come si vede, totale e completa.

Non ci sorprende, allora, che il poliziotto, davanti ai cui occhi si presenta l'efferato eccidio compiuto da Antonio Buonocore, cerchi ancora nell'immagine della città la metafora dell'esistenza umana. Su questa figurazione si chiude il romanzo:

Si affaccia sul balcone. Roma sotto di lui, infinitamente più in basso. Ignara e luminosa. Un labirinto frastagliato di macchine, pietre cemento, una merlatura fantastica di muri, croci, cupole, comignoli e antenne, blocchi caotici di alberi e palazzi, solcati in lungo e in largo dalle strisce vuote delle strade. Un pulviscolo di luci, che tingono di chiaro il cielo senza stelle. La città riflessa e quella vera, fatta di ombre. E quale delle due sia più reale lo ignora. Palazzi a perdita d'occhio, i lampioni, le finestre illuminate, le insegne. E le scie dei fari, e il rombo lontano delle automobili, e milioni di persone che tornano a casa, e si infilano a letto, e fanno l'amore, e litigano, e dormono, e qualcuno muore, e qualcuno nasce, e tutto continua ²²⁶.

Proprio come nella scarica di Eleonora e di Stella ²²⁷, mondo reale e mondo riflesso, *mondo al dritto* e *mondo alla rovescia* si

²²⁵ *Ivi*, p. 242.

²²⁶ *Ivi*, p. 401.

²²⁷ Cfr. paragrafo II.3.2

toccano, senza alcuna possibilità per i suoi abitanti di stabilire se ciò che li circonda sia verità o illusione, incubo od orrido ambiente, con la sola certezza del vuoto e dell'indifferenza da cui scaturiscono mostri e delitti.

Mi sembra particolarmente suggestivo concludere tornando alle affermazioni con le quali Alda Teodorani apre la sua raccolta di racconti *Organi*. La *Prefazione*, come abbiamo visto ²²⁸, pone un significativo legame fra corpo, spazio – specificamente quello dell'*urbs* per eccellenza – e scrittura. A Roma è affidato addirittura il compito maieutico di favorire la consapevolezza di una realtà fatta dai bisogni, dalle mancanze, più che dalle certezze, dalla malattia e dal difettoso, piuttosto che dalla perfezione, fino all'epifania di ciò che si può e si deve fare attraverso la scrittura («Roma ha compiuto l'opera di distruzione del mio cervello – già propenso all'anarchia – con il suo solare e ridente menefreghismo. Vedo quell'organizzazione perfetta come una specie di tumore informe [...]. Eppure son sempre stata convinta che ognuno può donare quel che ha di più buono. E collaborare alla costruzione di un corpo perfetto. E vorrei, con questo libro, perorare la mia causa») ²²⁹.

Ora, poiché, come abbiamo visto, il libro è esattamente una raccolta di narrazioni che descrivono il tentativo, peraltro non riuscito, di costruire un corpo artificiale con gli organi sottratti ai corpi vivi degli amanti, potremo dire che lo spazio urbano non ha fatto altro che contribuire alla costruzione e alla delineazione di un fallimento: la disfatta del raggiungimento della perfezione, del sogno della creazione, della possibilità di comunicare i propri intenti e le proprie finalità letterarie. La narrazione stigmatizza simbolicamente anche la decadenza della possibilità di attingere al nuovo, attraverso la pratica del riuso: non nascerà – come abbiamo visto – un *altro* corpo (migliore, perfetto, eterno) da pezzi riciclati, perché ai pezzi manca una logica convincente per lo stare insieme, possibilità stessa di dare vita nuovamente al corpo, di avere un *vissuto* e, dunque, di diventare materia di narrazione. Saprà trovarne il senso la letteratura a venire? Chissà! Certo è che di tutto questo la «città eterna» – oltretutto lo spazio *storico* ridotto a *nonluogo* del presente – è levatrice responsabile, avendo favorito l'«opera di distruzione del cervello» dell'autrice. E con lei, forse, più in generale – e metaforicamente –, di almeno una parte degli scrittori e delle scrittrici di questo Terzo Millennio.

²²⁸ Cfr. paragrafo II.3.3.

²²⁹ Teodorani, *Organi*, cit., pp. 5-7.

